Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. ...

Hugo Goldschmidt

Studien

zur

Geschichte der italienischen Oper

im 17. Jahrhundert

von

Hugo Goldschmidt.

Zweiter Band.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1904.

Studien

zur

Geschichte der italienischen Oper

im 17. Jahrhundert

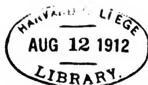
von

Hugo Goldschmidt.

Zweiter Band.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1904.


HARVARD COLLEGE
AUG 12 1912
LIBRARY.
Ward fund
(II)



HERMANN KRETZSCHMAR

ehrerbietigst zugeeignet.

Inhalt.

Einführung.

Hermann Kretzschmar hatte bereits 1894[1]) ausgesprochen, daß Monteverdis *L'Incoronatione di Poppea* die bedeutendste Oper sei, die wir aus dem 17. Jahrhundert besäßen, und darum wie keine zweite des Neudrucks wert. Seit einer Reihe von Jahren kenne ich das Werk, und besitze eine Abschrift der venezianischen Handschrift. Wenn ich mich erst jetzt entschloß, sie als zweiten Band meiner Studien zur Geschichte der italienischen Oper herauszugeben, so geschah dies, weil ich glaubte, durch die Darstellung des Entwicklungsganges der römischen Oper und der Anfänge der *Opera buffa* die Grundlagen für die Beurteilung des Werkes sicherer legen zu können. Ich stimme nämlich nicht ganz mit Kretzschmar überein in der Anschauung, daß diese Oper »den Geist, aus dem im Kreise der Florentiner Hellenisten das Musikdrama hervorging, am reinsten und sichersten ausspricht«, bin vielmehr zu dem Nachweis erbötig, daß auch auf diesen großen Meister die Ausgestaltung der Oper, wie sie sich in Rom vornehmlich durch Landi, Dom Mazzochi und Loreto Vittori vollzog, nicht ohne Einfluß geblieben ist, wenngleich ich zugebe, daß er dem hellenistischen Ideal der Florentiner näher steht, als jene.

Im wesentlichen wird diese Arbeit zu Kretzschmars Ausführungen Stellung zu nehmen haben. Mit der ihm eigenen Schärfe des Urteils, die ihm gestattet in knappster Form das Wesentliche zu sagen, hat er die Gesamtstellung des Werkes und seine Einzelheiten geschildert, so daß mir, im großen und ganzen, nur zu ergänzen übrig bleibt. In der Beurteilung des Dramas als solchem freilich muß ich ihm entgegentreten. Ich halte es nicht nur für das bedeutendste Libretto der Zeit, sondern vindiziere ihm sogar eine Sonderstellung in der gesamten theatralischen Literatur seiner Heimat.

Aus dem Revisionsbericht ersieht man, daß wir über zwei Fassungen des Textes verfügen. Die Bibliothek San Marco besitzt ein geschriebenes Exemplar, und ein gedrucktes von 1656. Jenes hat Monteverdi vorgelegen; die Fassung der Partitur steht ihm näher als diesem. Aber sie zeigt auch von ihm Abweichungen, die Monteverdi selbst vornahm, und auf die ich im Laufe der Abhandlung zurückkomme. Mitgeteilt (unter III.)

1) Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. 1894.

ist die letzte, also gedruckte Fassung Busenellos. Die Partitur, auf die ich gleichfalls im Revisionsbericht noch näher und ausführlicher zu sprechen komme, ist nur in einem, nicht vom Verfasser geschriebenen Exemplar der genannten Bibliothek erhalten, und bietet der Entzifferung, infolge ihrer gradezu leichtfertigen Niederschrift, die erheblichsten Schwierigkeiten, sodaß Zweifel nicht überall ausgeschlossen erscheinen. Der Kopist hat offenbar sehr rasch und sehr flüchtig gearbeitet, nicht nur sind gegenüber dem geschriebenen Text unzählige Irrtümer und Schreibfehler festzustellen, auch der Notenstand selbst ist nicht immer mit Sicherheit zu erkennen.

An dieser Stelle fühle ich mich verpflichtet, Herrn Dr. Hugo Leichtentritt in Berlin für die Durchsicht der Partitur, Herrn Professor Marpurgo, Bibliothekar der Marciana in Venedig für seine liebenswürdige Unterstützung dieser Arbeit meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

I.

Das Musikdrama L'Incoronatione di Poppea von Giov. Franc. Busenello, in Musik gesetzt von Claudio Monteverdi, aufgeführt zu Venedig im Teatro Grimano 1642.

Das dem Text vorausgesetzte *Argomento* lautet: Nero, in Poppea, die Gattin des Ottone, verliebt, verschickt ihn unter dem Vorwande einer Gesandtschaft nach Lusitanien, um sich ihrer Liebe ungestört zu erfreuen. So berichtet Cornelius Tacitus. Hier setzt die freie Gestaltung ein. Ottone, verzweifelt, sich der Poppea beraubt zu sehen, gerät außer sich und ergeht sich in bitteren Klagen. Ottavia, die Gattin des Nero, befiehlt ihm, die Poppea zu töten. Ottone verspricht es, da ihm aber der Mut fehlt, die Tat auszuführen, verkleidet er sich mit den Gewändern der Drusilla, die, in ihn verliebt, hofft, ihn sich so zu gewinnen. Er dringt in den Garten der Poppea ein. Amor verhindert den Anschlag. Nero verstößt Ottavia, gegen den Rat des Seneca, und nimmt Poppea zur Gattin. Seneca stirbt und Ottavia wird aus Rom verbannt. — Die Vorgänge des Stückes sind hier nicht korrekt wiedergegeben. Der Verlauf der Handlung ist vielmehr folgender:

Akt I, Szene 1. Ottone, aus Lusitanien zurück, kommt am frühsten Morgen vor sein Haus, trüber Ahnung voll. Als er die Wachen Neros erblickt, weiß er, woran er ist. Er zieht sich zurück. — Szene 2. Poppea und Nero erscheinen, um unter Versicherung ewiger Liebe und Treue Abschied zu nehmen. — Szene 3. Arnalta, die Amme der Poppea, warnt sie vor der Verbindung mit Nero, zu der Ehrgeiz das wichtigste Motiv sei. Poppea lacht ihrer Warnungen. — Szene 4. Ottavia, die Nero noch immer liebt, ergeht sich in Jammern und Klagen. Ihre Amme rät ihr, sich durch einen Liebhaber schadlos zu halten. Ottavia weist sie entrüstet zurück. — Szene 5. Seneca sucht Ottavia durch Weisheitslehren zu trösten. Der Page Ottavias verspottet den Philosophen. — Szene 6. Pallas verkündet Seneca den Tod. — Szene 7 und 8. Nero hat Seneca zu sich beschieden und teilt ihm seinen Entschluß mit, Ottavia wegen Unfruchtbarkeit zu verstoßen und Poppea zu heiraten. — Szene 9. In einem Zwiegesang der glühendsten Leidenschaft verspricht Nero der Poppea Senecas Beseitigung und die Ehe. — Szene 10. Ottone macht einen letzten Versuch, Poppea umzustimmen, die ihn kalt zurückweist. —

Szene 11. Ottone überzeugt, daß er Neros Wut fallen müsse, beschließt, ihm zuvorzukommen, und Poppea zu töten. — Szene 12. Drusilla erklärt Ottone ihre Liebe. Ottone versucht, Poppea aus seinem Herzen zu reißen, und sich Drusilla zuzuwenden, aber die alte Neigung bleibt siegreich.

Akt II, Szene 1. Merkur kündet dem Seneca die letzte Stunde. — Szene 2. Seneca erhält das Todesurteil des Nero. — Szene 3. Er nimmt Abschied von seinen Hausgenossen. — Szene 4. Virtu mit Chor (nicht komponiert). — Szene 5. Ein mit der Handlung nicht zusammenhängendes Intermezzo. — Szene 6. Nero, dem der Tod Senecas gemeldet wird, besingt mit seinen Freunden die Reize der Poppea. — Szene 7. Ein Liebesduett zwischen Nero und Poppea (nicht komponiert). — Szene 8. Ottone kämpft mit sich. Die Vernunft gebietet ihm, Poppea zu töten, das Herz aber kann sich nicht frei machen. Er liebt Poppea noch mit allen Fasern seines Wesens. — Szene 9. Ottavia befiehlt dem Ottone, Poppea zu töten, und geht so weit, den immer noch Schwankenden durch die Drohung zu bestimmen, sie werde ihn bei Nero eines Angriffes auf ihre Ehre bezichtigen. — Szene 10. Drusilla preist ihre Liebe zu Ottone — Szene 11, und willigt auf seine Bitte darein, ihm ihre Kleider zu geben, damit er, durch sie unkenntlich, Poppea töte. — Szene 12. Poppea hofft, Kaiserin zu werden. Arnalta singt sie in Schlaf. — Szene 13. Amor steigt vom Himmel und beklagt das arme kurzsichtige Menschengeschlecht. — Szene 14. Ottone, in Drusillas Kleidern wird von Amor in der Ausführung seiner Tat verhindert. Arnalta ruft um Hilfe. — Szene 15. Amor freut sich seiner guten Tat.

Akt III, Szene 1. Drusilla sieht sich ihrem Ziel genähert. — Szene 2 und 3. Sie wird verhaftet und erklärt sich, Ottone zu retten, schuldig. Ottone greift ein und bekennt sich als Mörder der Poppea, von Ottavia angestiftet. Nero froh, einen Vorwand zur Verstoßung der Ottavia gefunden zu haben, fällt ein mildes Urteil und schickt Ottone in die Verbannung. Drusilla folgt ihm, Ottavia wird gleichfalls zur Verbannung verurteilt. — Szene 4. Nero und Poppea freuen sich der Beseitigung der letzten Hindernisse ihrer Ehe, die noch heute vollzogen werden soll. — Szene 5. Ottavia nimmt Abschied von Rom. — Szene 6. Arnalta mit Poppeas Erhöhung ausgesöhnt, bezeugt ihre Freude, zur Herrin aufgestiegen zu sein. — Szene 7. Poppea wird in Gegenwart der Konsuln und Tribunen gekrönt. — Szene 8. An die Stelle der Götterszene der Libretti (Venus und Gefolge) setzt die Partitur einen Liebesgesang Neros und Poppeas, den jene nicht anführen.

Die Inhaltsangabe entspricht also nicht völlig dem Verlaufe des Dramas. Ottone ist nicht, wie auch Kretzschmar anzunehmen scheint, erst von Ottavia zum Morde der Poppea bestimmt, faßt vielmehr diesen

Entschluß aus eigenen Stücken. Ottavia überwindet nur die letzte Schwäche des Schwankenden. Seneca stirbt, bevor die Geschehnisse ihren Verlauf nehmen.

Kretzschmar wirft der Tragödie vor, sie befriedige sittlich durchaus nicht, denn sie lasse nach unseren Begriffen dem Laster den Sieg. Wir stünden entsetzt vor dieser Kette kaiserlicher Schurkereien, vor dem treulosen und eitlen Charakter einer vornehmen Frau. Wohl hätten das die Venezianer gleichfalls empfunden, aber die romanische Poesie, im Gegensatz zur germanischen stelle das Anekdotische, Abenteuerliche in den Vordergrund. Ob gut oder böse, scheine sie nicht zu berühren, und der Begriff der dramatischen Gerechtigkeit liege außerhalb ihrer Ziele. So habe auch Busenello den abstoßenden Verlauf und Ausgang der Geschichte von Nero und Poppea übersehen, und sich an die gebotene gute Gelegenheit, aus ihr eine Reihe theatralisch spannender oder fesselnder Bilder zu entwickeln, Personen vorzuführen, die außer durch den Klang ihres historischen Namens noch durch ihre Charaktere und Schicksale interessieren sollen, gehalten. Dieser Beurteilung kann ich nicht beipflichten. Der Vorwurf zunächst, daß es Busenello nur darum zu tun gewesen ist, eine Reihe spannender Szenen aneinander zu reihen, ist entschieden zurückzuweisen. Ich finde, daß er mit einer logischen Konsequenz, die an den Naturalismus des neuesten deutschen Dramas gemahnt, aus den Charakteren heraus die Handlung aufs folgerichtigste entwickelt hat. Er schildert uns, wie kaum ein zweiter Autor seiner Zeit, die sittliche Verderbnis und Gewalttätigkeit dieser Epoche Roms in ihrer reinsten Wesenheit, ohne zu beschönigen, ohne dem Geschmack und den Anschauungen seiner Zeit Rechnung zu tragen. Den Vorzug eines echten dramatischen Kunstwerkes: ein treues Bild der Lebensverhältnisse der Zeit und des Empfindungslebens der Beteiligten zu geben, besitzt dieses Opernlibretto in hohem Maße. Man erwäge: Nero liebt Poppea, Rücksichten auf ihren Gemahl, auf die eigene Gattin kennt er nicht. Für einen Cäsar, von dem Sueton[1]) die Äußerung berichtet, vor ihm habe noch kein Fürst gewußt, was er sich alles erlauben könne, verfährt er in der Beseitigung der Hindernisse seines Glücks mit Ruhe und Mäßigung, möglichst den Schein der Gerechtigkeit wahrend. Er verstößt Ottavia erst, nachdem sie der Anstiftung des Mordes der Poppea überführt ist. Ottone bestraft er mild mit Verbannung. Seneca beseitigt er freilich, wie er eben unzählige andere zur Selbstentleibung verurteilte. So wie wir es von Nero der tacitäischen und suetonischen Schriften erwarten, geht er vor, gleißnerisch bedacht, kein formales Recht zu verletzen, aber ohne jedes Mitgefühl für die Leiden der Betroffenen, in unbegrenz-

1) Nero Claudius Caesar. Cap. 37.

tem Egoismus alle Schranken niederwerfend, die seinen Weg verstellen, der echte Typus jener römischen Cäsaren, denen jedes Rechtsgefühl und jedes sittliche Empfinden durch die schmeichelnde Erniedrigung ihrer Umgebung und die Vergötterung des eigenen Ichs abhanden gekommen, denen die flüchtigste Laune schon wichtig genug erschien, die vornehmsten Rechtsgüter zu vernichten. Denken und Handeln sind hier eins. Keine Differenz zwischen den Vorgängen und der psychologischen Charakteristik ist nachweisbar, ein eitler Schwächling jeder Einflüsterung der Poppea zugänglich, ein Lüstling hirnverbrannter, eitler Selbstüberhebung, gewalttätig und gleißnerisch zugleich zeigt ihn uns die Handlung. Poppea erscheint treffend als eine Repräsentantin jener vornehmen römischen Frau geschildert, in deren Bestimmungsmotiven sich Sinnlichkeit und Ehrgeiz mischen. Daß sie Nero liebt — in ihrer Weise, mit der Sinnlichkeit einer Frau, der nichts Menschliches fremd ist — ist zweifellos, aber aus ihren Gesprächen mit Arnalta, ihrer Amme, geht hervor, daß der Wunsch, die Krone zu tragen, sie in gleich hohem Grade bestimmt. In die Handlung greift sie nur insoweit ein, als sie sich Neros Liebesrausch zu Nutze macht, ihn völlig in ihre Gewalt zu bringen, und in ihrem Sinne zu leiten. In glücklichstem Gegensatz zu diesen in höchster Realistik hingestellten Vertretern jener ideal- und kraftlosen Epoche römischer Geschichte steht Ottone. Seine Liebe zu Poppea hat nichts mit jener ungestümen Liebesbrunst des Nero gemein; eine tiefe edle Leidenschaft erfüllt sein ganzes Wesen, und drängt nach dieser Frau; ohne ihre Liebe kann er sich das Leben nicht vorstellen. Sie ist ihm Licht und Luft, ohne die er nicht zu atmen vermag. So bestimmt sie sein Handeln vollständig. Kretzschmar folgert nun, Ottone, als der eigentliche Held, dem gegenüber Nero zurücktritt, hätte in die Mitte der Handlung und dem falschen Freund (Nero) entgegengestellt werden müssen. Eine solche Gegenüberstellung der Rivalen hätte eine wirksame theatralische Szene ergeben aber auf den Verlauf der Handlung mußte sie ohne Einfluß bleiben. Daß Nero sich Ottones Vorstellungen zugänglich gezeigt hätte, war nach Lage der Dinge ausgeschlossen. Ottone blieb nur übrig, die Poppea zu töten und an ihr, als der in höherem Grade Schuldigen, das Strafgericht zu vollziehen, nachdem er sich überzeugt hatte, daß sie ganz für Nero gewonnen und für ihn verloren sei. Busenello, der das auch richtig empfindet, läßt folgerichtig Ottone von einem Versuch, den Nero — etwa durch Erinnerung an die alte Freundschaft — umzustimmen, abstehen, dagegen den Entschluß fassen, Poppea zu töten, in dem er von Ottavia später bestärkt wird. In Drusillas Kleidern will er die Tat vollführen, um unerkannt zu bleiben. Seine eigene Unentschlossenheit und Amors Schutz verhindern sie. Drusilla für die Schuldige gehalten, bekennt sich des Anschlags schuldig, Ottone kann das Opfer nicht annehmen,

klärt den Sachverhalt auf, und bekennt von Ottavia angestiftet, der Poppea nach dem Leben getrachtet zu haben. Traut man dem edlen, feinfühligen Ottone diesen Verrat zu? Hier möchte ich eine Inkonsequenz in der Bestimmung der Handlung feststellen. Ottone dürfte Ottavia nicht verraten, wenngleich sie ihn durch unlautere Mittel bedrängt hatte. Er mußte sein eigenes Haupt zum Opfer bringen, er mußte für seine Ehre sterben. Das wäre der allein logische, seinem Charakter gemäße Ausgang gewesen. Wie wir ihn kennen, glauben wir auch nicht an seine Vereinigung mit Drusilla, die ihn ins Exil begleitet. Ottavias Verstoß brauchte gar nicht, oder mußte anders motiviert werden. Die Kaiserin ist als edle Dulderin gezeichnet. Daß sie, was Kretzschmar ihr zum Vorwurf macht, den Ottone zum Morde zu bewegen sucht, indem sie ihm droht, ihn eines Vergehens gegen ihre sittliche Ehre zu zeihen, ist ganz römisch, ganz aus dem Geiste dieser skrupellosen Gesellschaftsanschauungen geschöpft. Selbst eine hochgestellte, edle Frau scheute vor einer falschen Anschuldigung nicht zurück, handelte es sich um die eigenen, vitalsten Interessen. Gerade in diesem Zuge sehe ich, im Gegensatze zu Kretzschmar, der ihn als unklassisch verwirft, wie stark in Busenello historischer Sinn wirkte. Die Aussetzung Kretzschmars ferner, daß sie erst spät, und dann matt eingreift, ist ungerechtfertigt. Sie bescheidet gleich im ersten Akt Seneca zu sich, und sucht ihn zu bestimmen, bei Volk und Senat für sie einzutreten (I, 6). Seneca zieht es vor, Nero selbst Vorstellungen zu machen. Erst nachdem seine Intervention gescheitert, entschließt sie sich zum Äußersten, und bestimmt Ottone zum Morde der Poppea. Dieses ihr Vorgehen ist natürlich und durchaus ihrem Charakter gemäß. Erst als alle zulässigen Mittel versagen, schreitet sie zur Selbsthilfe. Daß sie matt vorgehe, kann man gleichfalls nicht zugeben. Erniedrigt sie sich doch sogar so weit, Ottone mit jener unerhörten Anschuldigung zu drohen. Auch Kretzschmars wichtigster Einwand, die Liebe Neros und Poppeas sei ein schwaches Motiv und von dem Dichter kraftlos verwendet, kann nicht als zurecht bestehend anerkannt werden. Diese Liebe mag eine rein sinnliche sein, nicht jene keusche völlige Hingabe, wie sie Ottone zu Poppea empfindet, aber durch die Kraft des Dichterwortes, insbesondere in den Liebesszenen, über den Standpunkt einer niedrigen Geschlechtsneigung hinaus in die Sphäre eines echt klassischen, ich möchte lieber sagen griechischen Schönheitsideals erhoben. Die Sinnlichkeit der Helden ist durch den Kultus der Schönheit geadelt. Gesteht doch Kretzschmar selbst, daß die drei Auftritte zwischen Poppea und Nero zu den höchsten Leistungen des Ausdrucks zärtlicher Gefühle, die die dramatische Literatur aufzuweisen habe, gehöre. Nicht niedriger, gemeiner Geschlechtstrieb bestimmt hier, sondern eine der Verehrung der Schönheit gepaarte Sinnlichkeit, eben jene Liebe schlechthin, die das

Altertum als die vornehmste Beziehung der Geschlechter kannte. Und so hält die Anlage des Stückes, was der Prolog ausspricht, daß die Liebe alle Hindernisse überwinde. Den Vorwurf Kretzschmars, daß diese Erwartung unerfüllt bleibe, glaube ich zurückgewiesen zu haben. Dagegen muß ich ohne weiteres zugestehen, daß die Götterszenen, die noch bei den Florentinern in wirksamer Art der Musik Gelegenheit geben, dem Überirdischen Töne zu verleihen, hier überflüssig sind. Es bedurfte Amors Eingreifen nicht, Poppea zu retten, Ottones Unentschlossenheit war ihr bester Schutz. Die Todeserklärung der Minerva an Seneca erleidet eine Abschwächung, indem Merkur einige Szenen später dasselbe tut. Der Senecaszene, meint Kretzschmar, nächster Zweck sei Rührung. Das kann ich nicht ohne weiteres zugeben. Es liegt ein beabsichtigter, und wohl gelungener Gegensatz zwischen der stoischen, abgeklärten und ruhigen Größe seiner Weltanschauung, seinem irdischen Zwecken abgekehrten Handeln, und dem fieberhaften von Sinnlichkeit und Weltlust getragenen Milieu der Neroszenen. Leider stört ihn Busenello, wenn er die Famigliari ihre epikuräische Lebensweisheit gerade in der Todesszene vorbringen läßt. Das berührt peinlich und ist unwahr. Denn im Angesicht der Majestät des Todes durften die Untergebenen solche Dinge nicht wagen. Dagegen ist die Szene, in der Nero von Senecas Tod in Kenntnis gesetzt, mit seinen Spießgesellen Poppeas Reize besingt, durchaus realistisch und historisch echt. Sie entspricht ganz dem Bilde, das Tacitus und Sueton von seinem Verhalten in ähnlichen Situationen entwerfen. In der Beteiligung der Buffoelemente geht Busenello weiter als bisher der Brauch gewesen. Während Landis Textdichter Ruspigliosi im *S. Alessio* — von der musikalischen Komödie sehe ich natürlich ab — Diener, Volk, Ammen und Pagen sich damit begnügen läßt, die Vorgänge durch ihre Äußerungen zu kommentieren, gibt Busenello eine Szene (II, 5), die mit der Handlung in gar keinem Zusammenhange steht, also das erste Intermezzo der italienischen Oper, das später in der venezianischen und bei *Al Scarlatti* bis zur Teilung der *Opera seria* in zwei heterogene Elemente führte. Ruspigliosis Verfahren hatte doch wenigstens noch eine, wenn auch lose Verbindung der Episode mit der Gesamthandlung gesucht, wenn er dort, wo es gilt, den Tanz der Bauern einzuführen, den Pagen Curtio sich im Freien ergehen und erzählen läßt, wie gern er hier weile, und sich an den Vergnügungen der Landleute ergötze, worauf der Tanz einsetzt. Hier aber in der fünften Szene des zweiten Aktes, in dem Duett des Valetto und der Damigella, fehlt jeder noch so schwache Faden, der diese Episode und die Handlung zusammenhielte. Wenn Kretzschmar lobt, daß Busenello im Gegensatz zu den anderen Librettisten, die jeder zur Haupthandlung gehörigen Szene eine possenhafte Karikatur nachfolgen ließen, mit geschmackvollem Takt nur

zwei selbständige Buffoszenen einreihe, so ist das unrichtig; denn es kommt nur eine selbständige, also mit der Handlung nicht im Zusammenhang stehende Buffoszene vor (II 5). Die anderen Buffoszenen resultieren aus dem Zusammenhang und sind ziemlich zahlreich. Es gehören hierhin: die Soldatenunterhaltung (I 2), die Verspottung der Philosophie Senecas durch den Pagen (I 6), die Unterhaltung zwischen der Amme und dem Pagen (II 10) und Arnaltas Monolog (III 7). Zu loben ist, daß sich alle diese komischen Stellen von jenen Übertreibungen fern halten, die in den Opern Cavallis und Cestis herrschen.

So kann ich mein Urteil über dieses Libretto dahin zusammenfassen, daß es das Vollkommenste bietet, was vielleicht die gesamte dramatische Literatur des 17. Jahrhunderts in Italien überhaupt geleistet hat; in der logischen Entfaltung und liebevollen, wahrhaftigen Zeichnung der Charaktere, in der Bestimmung des aus ihr resultierenden Verlaufes der Geschehnisse. Wer die Aufgabe des Dramatikers vornehmlich in der psychologischen Feinheit und Wahrheit der Charakteristik erblickt, wer zugibt, daß die äußere Handlung sich lediglich folgerichtig aus ihr auszulösen habe, wird nicht anstehen, dieses Drama als ein höchst gelungenes anzuerkennen. Die Zeit, in der man den Wert dramatischer Dichtungen danach zu beurteilen pflegte, ob auch die dramatische Gerechtigkeit nicht zu kurz komme, liegt doch wohl hinter uns. Nur ein Fehlschluß ist, wie oben bereits ausgeführt, der Dichtung vorzuwerfen: Ottone dürfte Ottavia nicht verraten. Seiner edlen Gesinnung entsprach es, die Schuld auf sich zu nehmen, und den Tod zu wählen, nachdem ihm Poppea endgültig verloren war.

Die Frage, zu der ich übergehe, ob dieser Stoff der Musik jener Zeit mit ihren instrumental-beschränkten Mitteln eine passende, ihr gerechte Unterlage geboten hat, läßt sich nicht schlechthin bejahen. Wohl ververmochte sie der lyrisch weichen, aber in ihrer Schwäche so sympathischen Natur des Ottone durch Monteverdis Meisterhand die rührendsten Töne zu verleihen, seinen tiefen und edlen Schmerz zu schildern, die Buffoszenen fein zu charakterisieren, aber auf die Gestaltung des komplizierten Charakters des Nero in seinem Gemisch von Sinnlichkeit, Schönheitssinn, Gewalttätigkeit, gleißnerischer Scheinheiligkeit und theatralischer Würde mußte sie ebenso verzichten, wie auf die ebenso menschliche, als echt römische Komplikation wirklicher, wenn auch rein sinnlicher Neigung der Poppea mit brennendem Ehrgeiz. Das letzte Motiv hat denn Monteverdi auch ganz preisgegeben. In Nero hat er wohl gelegentlich, wie wir uns überzeugen werden, den einen oder andern Zug äußerst wirksam unterstrichen, im großen und ganzen aber stellt er die rein sinnliche Empfindung des Kaisers und das Liebesleben des Paares so stark in den Vordergrund, daß jene anderen Elemente zurücktreten. So bewies Monte-

verdi die höchste Weisheit, und eine vortreffliche Einsicht in die Erkenntnis, daß die Ausdrucksmittel seiner Musik hier versagen mußten. Daß er dem Drama als solchem nicht völlig gerecht geworden, ist eben nicht seine Schuld. Wir werden bei der musikalischen Beurteilung ganz davon abzusehen haben, daß Nero und Poppea etwas anderes sind, als ein rasender Leidenschaft blind unterworfenes Paar. Wie hier der Komponist bewußt, und in kluger Selbstbeschränkung, auf die Erschöpfung des dramatischen Stoffes verzichtete, so unterließ er andererseits nicht, in der äußeren Form durch Abänderung von Stellen, ihre Umgestaltung und durch selbstverfaßte Zusätze den Text musikalisch gerechter und wirksamer zu fassen. Kretzschmar hat diesen Gegenstand ausführlich behandelt und nachgewiesen, wie er längere Monologe durch Zwischenrufe belebte, ja wie er Einzelreden zu Zwiegesprächen umgestaltete, daß ich auch hier nur auf ihn zu verweisen brauche.

Im zweiten Kapitel komme ich auf dieses Verfahren — das er auch bei Bodoaros »*Ritorno d'Ulisse*«[1]) anwandte — zurück.

1) Die Autorschaft Monteverdis an dieser zwei Jahre jüngeren Oper habe ich in den Sammelbänden der Int. Mus.-Ges. 1893 nachgewiesen.

II.

Musik und Drama.

Das Werk eröffnet eine Sinfonia zu drei Stimmen, in ernsten, hoheitsvollen Harmonien würdevoll einherschreitend, und besteht aus zwei Teilen, deren zweiter die Umbildung des ersten vom $\frac{4}{4}$ in den $\frac{3}{2}$ Takt darstellt. Die venezianische Opernsymphonie der ersten Periode, etwa bis 1660, bestimmt dieser feierliche Charakter durchweg. Sie ist lediglich harmonisch-rhythmisch gestaltet, und eine Beziehung zum Drama fehlt ihr. Sie will nur zu verstehen geben, daß »etwas Großes« folgen werde, wie Alfred Heuß bemerkt[1]). In Verfolgung eines von Kretzschmar[2]) angedeuteten Gedankens führt er aus, wie dies Gepräge der Einleitungsmusik des venezianischen Musikdramas auf das reiche Festtagskleid der Sonaten und Canzonen Giov. Gabrielis hinweise. Seine künstlerische Sprache habe durch direktes Ansprechen des Volksempfindens auf das Volk selbst eingewirkt und der Heimatkunst einen so entschiedenen Stempel aufgedrückt, daß er nicht so leicht verlöschen konnte.

Den auffallenden Gegensatz der reichen Instrumentation des »*Orfeo*« und der Schlichtheit des orchestralen Kolorits dieser Oper habe ich früher bereits erklärt[3]). Der *Orfeo* war ein Experiment gewesen, der letzte Versuch das Orchester des begleiteten Madrigals in die Oper hinüber zu retten, der an der Unfähigkeit der Beherrschung eines so komplizierten Körpers scheitern mußte. Beschränkung war hier Fortschritt. Man mußte zunächst lernen, mit einem einfachen Organismus umzugehen. Nicht rein äußerliche Gründe — etwa das Fehlen von Vertretern der alten Instrumente — hat zu jener schlichteren Zusammensetzung des Orchesters geführt, die dem Clavicembalo und den Streichern das Fundament entnahm, sondern die Einsicht in die Unmöglichkeit, jenen größeren Apparat mit Erfolg zu handhaben. Dieser Prozeß vollzog sich im Schoße der römischen Oper. Daß Monteverdi an ihm teilgenommen, läßt sich — bei dem beklagenswerten Verlust seiner Opernpartitur vor 1640 — nur mit dem Hinweis auf »*Tancredi e Clorinda*« begründen. Die Ritornelle und Symphonien unserer Oper tragen, wie Kretzschmar richtig bemerkt,

1) Sammelb. der Int. Mus.-Ges. 1903.

2) Führer durch den Konzertsaal I. Abt. I. Bd. S. 3.

3) Studien zur Gesch. der ital. Oper im 17. Jahrh. Bd. I. S. 132.

den Stempel der Flüchtigkeit und Unlust. Nur die den zweiten Akt abschließende Symphonie und diejenige im letzten Akt, unter deren Klängen die Tribunen und Konsuln aufziehen, sind sorgfältig gearbeitete Stücke, auf die ich noch an anderer Stelle zu sprechen komme. Zur Besetzung des begleitenden Orchesterspiels, der Ritornelle und Symphonien vermissen wir jede Andeutung. Doch dürfen wir annehmen, daß nicht etwa das Cembalo allein begleitete, vielmehr eine Reihe von Instrumenten herangezogen ward. Die Rezitative stützte das Cembalo, das auch die Mittelstimmen ergänzte, und ein Streichbaß, wahrscheinlich überdies eine Theorbe oder ein Archiliuto. Die Ritornelle und Symphonien entfielen den Violinen und dem Cello, bez. Kontrabaß. Auch halte ich es für sicher, daß die Gesänge geschlossener Form nicht auf die magere Instrumentation der Rezitative angewiesen waren, sondern durch Hinzuziehung der Violinen koloriert wurden.[1])

Über den Prolog hat sich Kretzschmar ausführlich und zutreffend geäußert. Eigenartiges bietet er nicht. Aber die dem Spätschaffen des Meisters eigene Durchsetzung des Rezitativs mit melodischen Wendungen, meist im dreiteiligen Takt, tritt schon hier in Erscheinung. Sie beherrscht diese Oper ebenso wie den einige Jahre jüngeren »*Ritorno d'Ulisse*«. Häufig wird nur eine kurze melodische Phrase leicht hingeworfen, seltener kommt es zur geschlossenen Form. Den Gesang der Fortuna »Dissipata« S. 58 trägt ein graziöser, fast übermütiger Ton. Prächtig ist, wenn auch etwas langatmig, der Schluß »*Chi professa virtù*« mit seinen bewegten Bässen. Er zeigt Monteverdis Harmonik in vollem Glanze: Bei keinem Zeitgenossen dürfte sich eine solche Beweglichkeit des Basses, eine so starke Häufung schnell sich ablösender Dissonanzen, ein solcher Reichtum von Durchgangs- und Wechselnoten aufweisen lassen. Hier ist eine vollständig neue Art des Accompagnamento gelungen; das Durchgleiten des Basses durch liegende Harmonien, die zahlreichen Vorhalte in der Oberstimme fallen besonders auf. Ein entschiedener Bruch mit der üblichen schlichten akkordischen Begleitung der älteren Zeit ist hier vollzogen. Der Baß dient nicht mehr nur als Begleitung in dem Sinne, daß er lediglich die Singstimme stützt, er wirkt vielmehr bereits mit dem Gesange für das Ganze und übernimmt, was dieser allein nicht zu geben vermag. Diese Bemerkung bezieht sich auf eine große Anzahl von Wendungen der Oper, insbesondere auf die komische Episode des Valetto (Akt I Sz. 6 und Akt I Sz. 13, Akt II Sz. 10 a. E., Sz. 12 Schlummerlied, Akt III Sz. 4 Schluß). In Carissimis Kantaten erscheint der Gesang gleichfalls vielfach von einer fließenden, nicht mehr lediglich als Wegweiser von Akkordfolgen gemeinten, vielmehr selbständig geführten,

1) Vgl. d. Verfassers Studien zur Gesch. der ital. Oper Bd. I. S. 128ff.

und abgerundeten Baßstimme getragen. Ansätze, freilich nicht viel mehr, finden sich wohl auch in der römischen Oper. Aber bei Carissimi und hier ist das Prinzip klar zum Ausdruck gebracht. Schade, daß die Mittelstimmen, die man sich gleichfalls in lebhafter Bewegung zu denken hat, sowohl hier, wie an ähnlichen Stellen fehlen.

Das abschließende Duett ist ein wenig ungelenk in der Stimmführung, und weist eine Anzahl Härten auf. Das häufige Aufeinanderprallen der Sekunden kennen wir aus der Madrigalliteratur und aus der römischen Oper.

Akt I Szene 1. Kretzschmars erschöpfender Würdigung der ersten Szene habe ich nur wenig hinzuzufügen. Die Gesangstimme ist nicht etwa überall als Oberstimme zu denken. Die Begleitung muß sie vielmehr, wenigstens an einigen Stellen, in die Mitte nehmen, sodaß eine Oberstimme über der Gesangstimme zu liegen kommt. Ottones Monolog erschließt uns sofort die volle Tiefe dieses weichen, und doch so sympathischen Charakters: seine bis zum Tode treue Liebe, die Unfähigkeit, sich ihr zu entreißen, wie die »Anmut, mit der er sein Leid trägt«. Ebenso durch die erschöpfende Charakteristik der Seelenstimmung, wie durch die reine Schönheit seiner melodischen Linien, und der formalen Gestaltung gehört er zu den Zierden des Sologesanges. Die Variationenform, die im wesentlichen der römischen Oper ihre Ausbildung verdankt, ist auch hier angewendet. Aber die Veränderungen schalten mit dem Thema selbst und dem Bass freier, als wir das von den andern Meistern gewohnt sind. Vor allem arten die melismatischen Zutaten niemals zu äußerlichem Zierrat aus, sondern bleiben überall getreue Schilderer des Affektes. Nicht zugeben kann ich Kretzschmar, das abschließende Rezitativ: »*Jo son qual Ottone*« S. 70 bezeuge, daß Monteverdi ein alter Mann sei; es lasse Phantasie und Erfindung vermissen, und die aus dem Arsenal der Ariannenklage geholten Mittel seien nicht mit der Energie und dem Feuer benutzt, wie es die Situation verlange. Die Stimmung ist hier keine andere als die der gesamten Szene. Ottone versinkt gleich nachdem er die Wachen bemerkt, und seine Ahnung bestätigt gefunden, wieder in milde Resignation; auch jetzt kann er sich noch nicht dazu entschließen, sich von Poppea loszusagen und seine Ehre zu rächen. Warum also sollte der Musiker hier Feuer und Energie bezeigen? Die Vorwürfe, die er an Poppea und an seine eigene Leichtgläubigkeit richtet, verlangen keine anderen Töne als diejenigen einer erregten Leidenschaft, die nur klagt und bedauert, aber Entschlüsse zum Handeln nicht auslöst. Hätte der Dichter diese Affekte hier bereits sich zum Racheentschluß umsetzen lassen, läge die Sache anders. So aber hat Monteverdi, auch im Interesse der Einheitlichkeit der Stimmung und der Szene darauf verzichtet, dem in der Deklamation allerdings erregteren Ton

der Verse nachzugehen, und es mit Recht vorgezogen, an der milden lyrischen Stimmung des Ganzen festzuhalten. — Die Partie des Ottone ist im Mezzosopranschlüssel, zum kleineren Teil im Altschlüssel notiert, und bewegt sich vorzugsweise in den Tönen $\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$, also der Heimat der weiblichen Altstimme. Weshalb sie Kretzschmar einer Tenorstimme zuweisen will, ist mir unerfindlich. Die höhere Lage, $\bar{f}$—$\bar{\bar{c}}$ könnte sie nur mit der angestrengten Bruststimme, oder einem forcierten Falsett erringen. Es ist doch nicht anzunehmen, daß Monteverdi diese mit so besonderer Vorliebe behandelte Partie aus dem Bereich der natürlichen Mittellage hinaus in die extremen Grenzen einer Stimmgattung verlegt habe, die schon an sich dem milden und ernsten Charakter der Rolle nicht eignet, während die Altstimme ihr so völlig entspricht.

Szene 2. Die Soldaten fallen dem Ottone ins Wort. Die Schlußworte der ersten Szene sind in die zweite hinübergenommen. Hier sehen wir zum ersten Male den Komponisten den Text im Sinne einer gesteigerten dramatischen Wirkung umstellen. Wir werden im Verlaufe der Abhandlung wiederholt auf solche Veränderungen stoßen, die uns lehren, wie sorgfältig Monteverdi die Dichtung im Hinblick auf ihre Vertonung durchging, wie er herzhaft zugriff, und vor Veränderungen der Vorlage nicht zurückscheute, die Situation natürlicher und eindrucksvoller zu gestalten. Was Kretzschmar im übrigen zu dieser Szene anmerkt, bedarf nur einer Ergänzung. Ich finde nämlich, daß da, wo es gilt ein leichtes *Parlando* anzuschlagen, um den Unterhaltungston des niederen Mannes zu treffen, die Sprachdiktion in ihrem harmonischen Unterbau zu schwerfällig behandelt ist. Zu einer flüssigen, dem späteren Secco-Rezitativ genäherten Ausdrucksweise, ist Monteverdi noch nicht vorgedrungen, wie die wenige Jahrzehnte jüngeren Komödien des Abbatini, Marco Marazzoli und Jacopo Melani.[1])

Szene 3. Nero und Poppea erscheinen — so ist die Szene zu denken — im Atrium nachdem das Haustor von einem Diener geöffnet worden. Während Ottone sich zurückgezogen hat und von einem Versteck aus zuhört, ist Nero im Begriff von Poppea Abschied zu nehmen. Im Gegensatz zu den anderen von heftigster Liebesleidenschaft getragenen Zwiegesprächen des Paares, ist dieses erste ganz durch Zärtlichkeiten und Beteuerungen der Liebe und Treue erfüllt. So verharrt auch die musikalische Erfindung in diesem Kreise, und trägt wesentlich dazu bei, die Beziehungen der beiden zu idealisieren. Insbesondere Poppea erscheint in Monteverdis Auffassung voll Anmut, und voll aufrichtiger Liebe zu Nero bestimmt, während die Lektüre des Librettos — ich denke besonders an Szene I, 4 — Ehrgeiz als gleich starkes Motiv hervortreten läßt. Gleich-

1) Vgl. Studien zur Gesch. der ital. Oper S. 96, 103.

zeitig stoßen wir auf ein Monteverdi eigenes dramatisches Mittel, durch die Wiederholung einer melodischen Phrase an anderer Stelle »der Situation einen Mittelpunkt zu bieten« (Kretzschmar). Wir werden später sehen, wie er auch mehrere Szenen so zusammenzufassen wußte und damit das Leitmotiv der Oper zuführte, das später in der neapolitanischen Schule wenigstens nach Scarlatti verschwand, um erst später, vereinzelt bei Mozart, eigentlich erst in der modernen Oper zu seinem Recht zu gelangen. — Noch einige Bemerkungen zu der harmonischen Grundlage der Szene. Schon Takt 2 nnd 3 S. 76 zeigen eine Monteverdi eigene Antizipation. Auf dem letzten Viertel des zweiten Taktes ist offenbar der verminderte Septimenakkord der Baßnote *cis* des folgenden Taktes antizipiert. Solche Vorwegnahmen sind hier ebenso häufig, wie jene Orgelpunkte im Rezitativ, deren ich im ersten Buche dieser Studien als dem Stefano Landi eigentümlich erwähnte.[1]) Daß Monteverdis ältere Werke dem Landi vorbildlich waren, ist ohne Zweifel. Dort im »*Orfeo*« und im »*Lamento d'Arianna*« konnten wir bewundern, wie er zum ersten Male die Dominante über die Tonika aufbaut. Landi hat diese Ansätze erweitert und über liegende Bässe eine Reihe von dissonierenden Akkorden hinweggeführt. So auch jetzt Monteverdi, und zwar genau, wie Landi gerade dann, wenn es gilt, eine schmerzliche Empfindung zu schildern. Deshalb erscheinen solche Orgelpunkte vorzugsweise in den Gesängen des Ottone und der Ottavia. Ganz neue harmonische Gebilde, wie sie der früheren Praxis nicht geläufig, entstehen in unserer Szene, und an anderen Stellen, durch Antizipationen, besonders des Basses, und chromatische Schritte der Singstimme. Die Stelle, die ich für jetzt im Auge habe (Takt 30, *Deh, non partir* S. 77) geht von *a*-moll aus, überwölbt dem *a* die Töne *b*, *d*, *f* in Sekundakkord. Statt nun, wie das bei Landi und anderen die Norm, zur Ausgangsharmonie zurückzukehren, nimmt hier der Baßton *a* die Funktion des Vorhaltes zu dem Septimenakkord auf *g* an, in den der dritte Taktteil übergeht. Auch die weitere Modulation ist fesselnd. Durch einen Halbtonschritt nach oben, *b*—*h*, sind wir überraschend schnell nach der Dominante der Ausgangstonart, *e*-dur, gelangt, von der aus, wieder durch einen Halbtonschritt der Singstimme, diesmal abwärts (*h*—*b*) nach *d*-moll moduliert wird. In solchen Kühnheiten sucht Monteverdi, ähnlich wie Landi, den Affekten des Schmerzes näher zu kommen. Melodisch ragen in diesem Duett einige Wendungen durch besonderen Liebreiz hervor. Wer *Loreto Vittori*[2]) kennt, wird an ihn gemahnt. Monteverdis Genie umfaßte eben alle Ausdrucksmittel der Zeit mit gleicher Kraft. Züge hervorragender Begabung nach der oder jener Seite hin, wie wir sie bei kleineren Talenten beobachten, sind hier

1) S. 52.

2) Studien zur Gesch. der ital. Oper Bd. I. S. 71 ff.

vereint und zwar in höchster Potenz. Welch bestechende, verführerische Grazie in der kurzen Phrase der Poppea: *Vanne, ben mio*, S. 78, wie herzlich Neros Antwort: *in un sospir*, S. 78, wie fest und zuversichtlich sein: *Non temer* S. 81 mit der die Baßfigur imitierenden Singstimme. Wie wirksam endlich die eingeschaltete, immer wiederkehrende Frage der Poppea: *tornerai?* Nur der Schluß, das »Adio« läßt den Wunsch nach einer breiteren, melodischen Wendung, die wir gerade an dieser Stelle wünschten, unerfüllt.

Szene 4. Noch in höherem Grade, als dort ist diese Szene durch die stete Wiederkehr zweier Motive auf eine Hauptstimmung konzentriert; die siegreiche Zuversicht Poppeas auf das Gelingen ihres Plancs ist so sehr in die Mitte gerückt, daß sie sie völlig beherrscht. Monteverdi läßt die Poppea auf alle Einwendungen der Amme gegen die Verbindung mit Nero immer wieder antworten: *No, non temo di noia alcuna, per me guereggia Amor e la Fortuna.* Bei dem Dichter kommen diese Worte nur einmal vor, und zwar in der Eingangsrede der Poppea, in der sie Arnalta ihre Hoffnung auf den Thron als gesichert schildert. Der Komponist aber läßt sie immer wieder anbringen, wenn Arnalta neue Bedenken verlautet hat, und zwar mit je einem eigenen Motiv viermal das: *No, non temo*, dreimal das: *per me guereggia*, nur jenes durch kleine Varianten geändert, und gesteigert, dieses verbotenus. Es erhellt, wie sehr die sonst dramatisch bedeutungslose Szene damit gewinnt. Bei Busenello ein ziemlich überflüssiges Geschwätz der Alten, ist sie in dieser Fassung dem dramatischen Zusammenhang näher gerückt, und trägt zur Charakteristik der Poppea wesentlich bei, die uns in ihrer jubelnden Zuversicht anmutiger und liebevoller erscheint, wenn sie alle Bedenken mit dem Hinweis auf ihre Liebe und ihr Glück zurückweist. Auch diese Änderung bezeugt, wie tief der Komponist in das Wesen der dramatischen Musik eingedrungen ist, wenn er auf den hier selbst geschaffenen Gedanken dramatisch und musikalisch das Interesse konzentriert. Das ist ein geradezu genialer Zug, mit dem Monteverdi der Entwicklung um Jahrhunderte vorauseilte. Denn erst der Oper des 19. Jahrhunderts war es vorbehalten, in der Form des Leitmotivs Ähnliches entstehen zu sehn. Vielleicht wird ein genaueres Studium der venezianischen Oper irgendwo Spuren von Monteverdis Einfluß nachweisen. Bei dem heutigen Stande unseres Wissens, der auf Kretzschmars Forschungen[1]) beruht, können wir nur feststellen, daß weder Cavalli noch Cesti diese Zusammenfassung der Szene rezipiert haben. Auch mir ist nirgends ein gleiches Verfahren bekannt geworden, von einzelnen Ansätzen abzusehen, wie in der Doriclea des Cavalli, wo im Prolog das Motiv »*precipitate*« ganz wie das »*Lasciate mi morire*« im Lamento immer wiederkehrt.

1) Vierteljahrsschrift für Musikwiss. 1892 »die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis«.

Als besonders reizvoll hebe ich noch den Schluß der Szene hervor, der bei den Worten: *Che ti possano* S. 86 zum Kanon in der Oktav wird. Im Grunde ist Arnalta überzeugt von der Erfolglosigkeit ihrer Vorhaltungen; ihr Widerstand ist gebrochen; aber ihr Eifer kann kein Ende finden, und so schwatzt sie noch vor sich her, ohne daß ihr Poppea zuhört. Wieder ein unübertrefflicher Einfall des Komponisten, die ersten Worte der Arnalta: *ben sei pazza*, *se credi*, zu wiederholen und mit ihnen zu schließen, was musikalisch durch den Schluß auf der Dominante noch besonders unterstrichen wird. Wie die alte eigensinnige Schwätzerin ihrem Unmut Luft macht, ist höchst ergötzlich zu hören, und in dem Nachklappen des Basses, mit dem Thema der Oberstimme in der untern Oktave, besonders fein charakterisiert. Ein kleines Meisterwerk des komischen Stils.

Szene 5. Ottavias Klage um ihr verlorenes Eheglück schildert Monteverdi in einem Rezitativ von grandioser Schönheit. Es gehört mit Stefano Landis ähnlich gestalteten Gesängen im *S. Alessio* zu den erhabensten Denkmälern des pathetischen Stiles überhaupt, dem nur noch Cavalli Ebenbürtiges an die Seite zu stellen verstand. Die Wirkung beruht auch hier auf einer erhobenen, aber dem Sprachton angelehnten Deklamation, und einem Bass voll herber Dissonanzen und breiten Orgelpunkten. Harmonisch steht auch dieses Rezitativ noch auf der Grenze zwischen der alten Tonalität der Kirchentonarten und dem neuen System. Gerade diese Stellung macht es für uns besonders fesselnd und genußreich Diese Dreiklangsverbindungen der römischen Schule verleihen dem Gesange eine erhabene, dem Alltäglichen ferngerückte Größe, die Busenellos Charakteristik der Ottavia vorzüglich entspricht. Er hat sie als stille, traurige Dulderin eingeführt. Ihr Schmerz äußert sich nicht in leidenschaftlicher Maßlosigkeit, sondern erscheint, im Gefühle der eigenen sittlichen Kraft und Reinheit, zur stillen Wehmut abgeklärt, und selbst dort, wo sie sich an Jupiter wendet, wo seine Blitze seien, Nero zu strafen, und wo sie ihn der Ungerechtigkeit anklagt (*Destin, se stai la sù*, *Giove ascolta mi tu* S. 89) bleibt sie maßvoll und zieht sich sogleich wieder in ihr gequältes Innere zurück.

Nur einmal geht ihr Rezitativ in die geschlossene, auch hier wieder dreizeitige Form über, dort, wo sie fragt, wo weilt Nero und antwortet: in den Armen der Poppea (*In braccio di Poppea* S. 88). Wie unvergleichlich ist die bittere Wehmut des stolzen, gekränkten Weibes in diesen schlichten Tönen geschildert. Wie wirksam ist das Mittel der Wiederholung und der Sequenz dieser einfachen Tonphrasen benutzt. Leider kann sich Monteverdi auch hier nicht der alten, madrigaleskischen ans Wort geklammerten Tonmalerei enthalten. Die Koloratur auf »*fulmini* S. 89« erscheint kleinlich, nicht als wahre Situationsschilderung. Ähnliche

Konzessionen an den Zeitgebrauch begeht er vielfach, auch an anderen Stellen, hier und im *Ritorno d'Ulysse*, wenngleich auch wirkliche Stimmungsbilder in melismatischen Wendungen nicht fehlen, wie in dem cynischen Freudengesange Neros und seiner Freunde bei der Nachricht vom Tode Senecas (II, 6) und in Drusillas Schleifern und Passaggien, wo sie ihre Liebe zu Ottone triumphieren sieht (III, 1).

Wie es nun einmal der Brauch des italienischen Dramas starke Kontraste aneinander zu rücken, so folgt auch hier auf Ottavias wahrhaft klassisch gedachte Klage die plebejisch niedrige, und unser Gefühl verletzende Rede der Amme, die der Herrin rät, sich zu rächen, es zu machen, wie ihr Gemahl, und sich in den Armen eines Liebhabers zu trösten. Mit einem Ruck sind wir aus der erhabensten Stimmung in die Niederung einer gemeinen Natur versetzt. Hier täte der Rotstift des Regisseurs gute Dienste. Ich habe denn auch einen Teil der Szene ausgemerzt und nur einen Teil des zweiten Abschnitts aufgenommen. Auch er stellt wiederum, das ist bemerkenswert, eine musikalische Wendung in den Mittelpunkt, wenn die Amme ihr: *fa riflesso al mio discorso* immer wieder dort einwirft, wo Ottavia sie zurückweist.

Noch auf einige Dinge ist hier hinzuweisen, die über diese Szene hinaus von allgemeiner Bedeutung sind. Die Auflösung der Dissonanzen erfolgt bei Monteverdi, wie bei seinen Zeitgenossen, nicht selten nicht in allen Stimmen, die sie bilden, sondern in anderen, entweder neu hinzutretenden, oder auch nur in einer derselben, während die anderen ganz oder teilweise unaufgelöst bleiben. So vollzieht hier, in der Rede der Amme: *Tu habbi piacer, tu ancor* S. 91 nur die Oberstimme den Abschluß nach *f*, während der Bass pausiert. Umgekehrt bleibt im 10. Takt der Szene (*afflitto moglie* S. 87) die Singstimme an der Auflösung unbeteiligt und der Bass mit seinen Mittelstimmen vollzieht sie, eine Eigentümlichkeit, auf die ich auch bei den römischen Komponisten hinweisen konnte.

Szene 6. Während der Dichter auf die Rede des Seneca, die Ottavia mit dem Hinweis auf ihre Tugend als schönste Quelle ihres Glückes zu trösten sucht, des Pagen Spott auf die ihm unverständliche Philosophie folgen, dann Ottavia diesem beistimmen und die Aufforderung an Seneca bei Volk und Senat für sie zu intervenieren sich anschließen, endlich den Pagen, in seiner kindlichen Anhänglichkeit an die Herrin, in Drohungen gegen Seneca sich ergehen läßt, hat Monteverdi die Szene so umgestellt, daß nach Senecas Rede Ottavia seine »*inutili rimedi*« zurückweist, jetzt erst der Page zu Worte kommt, und sich Ottavias Bitte um Senecas Einmischung sowie des Pagen Drohungen anreihen. Er hat die ersten acht Verse der Ottavia umgestellt. Offenbar wollte er den pathetischen und komischen Ton nicht so häufig wechseln lassen. Es schien ihm auch passender, wenn Ottavia zunächst selbst Seneca ant-

wortete und dann erst der Page sich einmischte. Das ist dramatisch durchaus feinsinnig empfunden. Ich erwähne diese an sich untergeordneten Dinge nur, um nachzuweisen, wie genau Monteverdi sich mit dem Libretto beschäftigte, wie gründlich er seinen Aufbau studierte, und wie geschickt er durch solche kleinen Mittel Ungeschicklichkeiten des Dichters korrigierte. Unsere Partitur gibt nur einen Teil der Szene, soweit sie musikalisch in Betracht kommt. Ihr Wert liegt nicht in der abstrakten, der Musik wenig genehmen Rede des Seneca, sondern in den Zorn und Übermut sprühenden Äußerungen des naiven Pagen. Diese Szene, sowie das Intermezzo (II, 5) stehen auf der Grundlage, die Stefano Landi in der Charon-Szene des »*Orfeo*« und im *S. Alessio* für die Behandlung komischer Episoden gelegt hatte.[1] Mit seiner Tonsprache hat diejenige Monteverdis entschiedene Ähnlichkeit. Hier wie dort eine einschmeichelnde, im guten Sinne populäre Melodik, in ausgesprochener *Dur*-Tonalität und in klaren, übersichtlichen Formen. Diese beiden Meister zeichnen den komischen Stil bereits in so sicheren Umrissen, daß ihn die spätere Zeit wohl formal und harmonisch zu erweitern, nicht aber an den Ausdrucksmitteln und der Tonsprache selbst zu ändern vermochte. Eine gewisse Vornehmheit, mit der sie sich unter den Dienstleuten höherer und niederer Ordnung bewegen, hebt sich vorteilhaft von der späteren venetianischen Schule ab, die skrupellos die gröbsten Mittel nicht verschmähte. Darin berühren sie sich mit Mozart, der schon in seinen Jugendwerken und in noch höhcrem Grade in den Meisterwerken der reifen Zeit die komischen Gestalten aus der Flachheit der *opera buffa* in eine höhere und reinlichere Sphäre zu erheben und aus Karikaturen lebenswahre Typen zu machen verstand.

Szene 7 und 8. Die Basspartie des Seneca ist mit besonderer Sorgfalt behandelt, den anderen Stimmgattungen mindestens gleichberechtigt. Den tiefen Männerstimmen wurden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch mit Vorliebe sowohl gesangreiche, als virtuose, kolorierte Tonformeln anvertraut. Auch Monteverdis Seneca mischt seinen pathetischen, auf die feierlichen Dreiklänge des Palästrinastiles gestellten Rezitativen, gern in reizvoller Weise melodische Phrasen, wie sie diese Szenen wiederholt und gelungen aufweisen, bei. Von großer Schönheit ist die Stelle, als Pallas ihm die Todesbotschaft überbringt. Die langen Töne der Singstimme über bewegten Bässen entnehmen Cavalli und Cesti seinem Vorbild. Sie werden dann Gemeingut der italienischen Oper und Kantate.

Szene 9. Neros Auseinandersetzung mit Seneca beginnt in ruhigem Gesprächston, dann wird er heftig, verbittet sich alle Einwände und besteht auf seinem Willen. Hier offenbart sich sein despotischer und doch

1) Vgl. Studien S. 46, 49.

so kleinlicher Charakter erst in Monteverdis Illustration völlig. Eine wahrhaft große Herrennatur hätte unbedingte Unterwerfung gefordert, ohne ein Gefühl des Ärgers zu verraten. Er aber schreit wie ein ungezogenes Kind, dem ein verbotenes Spielzeug vorenthalten wird. Das hat der Künstler musikalisch in den schärfsten Linien gezeichnet. Wie Nero schließlich sein »*allo sdegno, allo sdegno*« unaufhörlich, immer heftiger in immer schnelleren Folgen heraussprudelt, und zum Schluß kategorisch erklärt: *sarà mia moglie*, das ist eine der feinsten Charakterzeichnungen der Oper überhaupt. Seneca bleibt auch hier seinem stoischen Gleichmut treu. Seine würdigen gelassenen Antworten verschärfen noch den Eindruck der kindischen Erregung des Nero.

Szene 10. Die Musik dieser Szene versetzt uns in ein um so größeres Erstaunen, als wir gerade ihr Gelingen dem greisen Meister am allerwenigsten zutrauen durften. Diese zweite Liebesszene Neros und Poppeas ist vom Dichter mit den glühendsten Farben sinnlicher Leidenschaft ausgestattet, und gehört zu den hervorragendsten Leistungen erotischer Lyrik. Wie konnte der Vierundsiebzigjährige sie erschöpfen? Sein unbegrenztes Genie führte ihn zur Höhe des poetischen Vorwurfs. Mit dem das Werk abschließenden Duett gehört unsere Szene zu jenen unbegreiflichen Leistungen, auf deren Deutung wir verzichten müssen. Das sind Eingebungen der höchsten Genialität, vor denen wir uns staunend verneigen. Es will wenig bedeuten, daß er dieses Mal zu einem neuen Ausdrucksmittel griff, Sätze, ja Worte der Poppea durch Pausen zu unterbrechen, nicht etwa wie Kretzschmar meint, weil sie aus Scham nicht recht mit den Worten heraus wolle — denn welche Schranken bestanden noch zwischen den Liebenden? und überdies sind gerade diese Worte harmlos — sondern um das, diesem Zustande höchster sinnlicher Erregung eigene Aussetzen der Reflexion zu illustrieren. Das ist sicherlich eine feine psychologische Beobachtung, die der Musik sehr zu statten kommt. Aber solche Züge tiefen Durchdringens des Stoffes können uns nicht in solchem Grunde verwundern, als die melodische Linienführung, und ihre harmonische Einkleidung, wie sie den schwülen, sinnentrunkenen Taumel des Paares so völlig in Musik aufgelöst hat. Wundervoll ist das männliche und weibliche Liebesleben gesondert. Poppea schwelgt in süßen, weich-träumerischen Tönen. Ihr ganzes Empfinden ist hier in jene dem Weibe eigentümliche, weltentrückte Erschlaffung untergegangen, die durch das erwähnte Ausdrucksmittel besonders stark betont erscheint. Nero dagegen antwortet in kraftvoller Aktivität. Zärtlich beginnt Poppea, Nero an die Freuden der letzten Nächte zu erinnern, weich und einschmeichelnd, in Phrasen, die zwischen Sprechgesang und Arioso die Mitte halten. Feurig antwortet Nero, in chromatische Tonfolgen aufsteigend. Dann wieder Poppea verführerisch lockend: *di questo seno i pomi? di queste braccia*

dolci amplessi? und Neros ekstasische Antwort. Poppeas Gesang *Lartua parola* gehört fast ganz der geschlossenen Form an. Der herrlichste, melodische Wohllaut und eine gewählte Harmonik ist über ihn ausgebreitet, ein wahrer *bel canto*, ohne die schnürenden Fesseln der typischen Formen. — Die Szene wendet sich mit Neros Worten: *Questo eccelso diadema.* Busenello wollte sie nicht völlig entwicklungslos verlaufen lassen. Poppea, in der Sinnlichkeit und Ehrgeiz — echt romanisch — vermischt sind, geht dazu über, Nero gegen Seneca aufzuhetzen. Er ruft seine Diener und läßt ihm noch für heute den Tod ankündigen. Mit Neros: *Poppea, sta di buon cuore* schließt Monteverdi. Die letzten 15 Verse, die der Dichter wohl als Duett gedacht hat, das die Liebe und ihre Macht verherrlicht, ließ er unkomponiert. Es schien ihm ratsam, die Handlung nicht allzulange aufzuhalten. Musikalisch ist dieser zweite Teil des Zwiegespräches schwächer. Eine Passacaglia wird angefangen, aher bald abgebrochen.

Szene 11. Endlich stehen sich Ottone und Poppea gegenüber. Poppea ist entschlossen, ihn abzuweisen. Das Gespräch ist ihr nur lästig und mit dem Hinweis auf das Schicksal, das es so gewollt, sucht sie sich als unschuldig an seinem Unglück hinzustellen. Ottone verharrt auch hier in seiner Passivität. Er klagt und weint, findet aher keine Worte überzeugender Energie. Diese Situation, in der es sich um Sein oder Nichtsein handelte, durfte ihn doch nicht so ganz machtlos und ergeben finden. Hier mußte ihm der Dichter festere und bestimmtere Worte in den Mund legen. So ist ihm die Schuld zuzuschreiben, daß die Musik der Szene anders verläuft, als wir erwarteten. Statt einer bewegten großzügigen Deklamation finden wir Gesänge in Variationenform. Beide Sänger tragen ihr Thema vor und variieren es in Repliken und Dupliken. Besonders in demjenigen des Ottone ist die schwüle künstliche Ruhe der ersten Begegnung des Paares zum Ausdruck gekommen. Aber ihr müßte der Sturm folgen. Wenn er ausbleibt, und das Ganze in musikalisch zwar interessanten Formen, aber dramatisch wirkungslos verläuft, so trifft ein Vorwurf den Dichter, nicht den Komponisten. Die Schlußverse des Ottone und der Arnalta sind unkomponiert gehlieben. Mit Poppeas kurzen: *son di Nerone* schließt die Szene ab.

Szene 12. Ottones Monolog. Er beschließt, hevor ihm Nero, von Poppea gewarnt, unter dem Vorwande der Majestätsbeleidigung den Prozeß gemacht hahe, Poppea zu töten *(prevenir costei col ferro e col veleno).* Auch dieses Rezitativ erfüllt eine gewisse Mattigkeit, die nicht recht zu Ottones verzweifeltem Entschluß stimmen will, und hinter der Deklamation und der Erregung des sprachlichen Ausdrucks, sowie der Spannung der Situation zurückbleiht. Kein Zweifel, daß dem Kompo-

nisten wiederum das Streben nach Einheitlichkeit der Charakterzeichnung bestimmte; aber war es psychologisch richtig, Ottone auch hier in seiner unverlierbaren Milde verharren zu lassen? Sind nicht gerade solche, im Handeln unkräftige Naturen zu plötzlichen, schnellen Entschlüssen geneigt, zu deren Ausführung ihnen später die Kraft versagt? Mußte Monteverdi hier nicht, wo das Libretto ein Hindernis nicht bot, nicht gerade jenes, schwachen Menschen eigentümliche Feuer schnellen Entschlusses betonen? Sicherlich. Und so stehe ich nicht an, diese Szene für musikalisch verfehlt zu bezeichnen. Wo wir erfreut gewesen wären, ihn einmal zu raschem Handeln sich aufraffen zu sehen, steht Ottone wieder als edler Dulder vor uns. Ja Monteverdi unterstreicht auch hier die Charakterschwäche des Ottone, wenn er den ersten Vers: *Ottone, torna in te stesso* mehrfach und zwar mit dem Hauptthema seines ersten Auftretens (I, 1) im Verlaufe des Rezitativs mehrfach wiederholen läßt. Auf die Bedeutung dieses Verfahrens habe ich wiederholt hingewiesen. Hier sehen wir nicht nur, wie bisher, durch Wiederholung innerhalb einer Szene eine Grundstimmung ausgesprochen, sondern leitmotivisch den Grundzug der Charakteranlage des Handelnden beleuchtet.

Szene 13. Warum sich Ottone hier bereits Drusillas Liebesversicherungen geneigt erweist, ist nicht ausgesprochen. Der Hörer errät aber leicht, daß er sich ihrer als Werkzeug seiner Rache zu bedienen gedenkt. Er geht also jetzt schon zur Ausführung über, wenn er diese Frau seinem Plan willfährig zu machen sich anschickt. Das Wesentliche dieser Szene ist in Ottones letzte Worte: *Drusilla ho in bocca, ed ho Poppea nel cuore* zusammengefaßt. Er spricht anders, als er denkt. Ein für die Musik schwieriges Problem, solche Zwiespältigkeit zu schildern, der musikdramatischen Kunst jener Zeit, die orchestraler Hilfsmittel so gut wie ganz entbehrte, unlösbar. Monteverdi versucht, ihm nahe zu kommen, indem er über Ottones Rede eine unverkennbare Müdigkeit des deklamatorischen Pathos breitet. Wer die tonliche Gestaltung des heftigen Liebesempfindens in der Szene zwischen Nero und Poppea auf sich hat wirken lassen, wird hier die Unaufrichtigkeit in Ottones Liebesversicherungen sofort herausfühlen. Die musikalische Schwäche seiner Rede ist also durchaus beabsichtigt, die Musik ist dramatisch wohl motiviert. Auch Drusillas Gegenrede hält sich hier noch in einer gewissen Reserve, denn noch zweifelt sie an Ottones Aufrichtigkeit.

So schließt dieser Akt in höherem Grade dramatisch, als musikalisch gelungen ab.

Akt II Scene 1. Merkur kündet dem Seneca den nahen Tod und die Aufnahme in den Kreis der Unsterblichen in feierlichem Rezitativ. Seneca begrüßt die Botschaft freudig. Sein Gesang *O me felice* atmet jene freudige Todesbereitschaft, die uns, fast ein Jahrhundert später,

J. S. Bach so tief ins Gemüt zu singen wußte. Bemerkenswert ist die Selbständigkeit der Baß-Gesangsstimme gegenüber dem Baß-Continuo, die anders als in anderen zeitgenössischen Gesängen, von jenem emanzipiert, eine Mittelstimme bildet.

Szene 2. Ich teile hier nur den zweiten Teil mit, da der erste nur wenig bedeutende Rezitative bringt.

Szene 3 enthält den einzigen, mehr als zweistimmigen Vokalsatz des Werkes. Sein Anfang benutzt ein chromatisch-fortschreitendes Tetrachord, das von den anderen Stimmen in der Nachahmung der unteren Oktave und Oberquint wiederholt wird. Die wehmütige Stimmung der Hausgenossen und Freunde des Seneca ist uns so auf das Ergreifendste nahe gelegt. Der Anlage des kurzen Satzes hat das Madrigal das Vorbild geliefert. Chromatische Themen finden sich nicht nur bei Venosa, sondern auch bei anderen Madrigalisten. Die Stimmung schlägt mit dem neunten Takt um. Die Lebenslust der Famigliari regt sich, und sie suchen Seneca zu überzeugen, wie lebenswert das Leben sei. Seneca weist die gutgemeinten Ratschläge zurück, und befiehlt, ihm das Bad zu rüsten. Daß diese ganz verwerfliche Wendung der Szene der Dichter verantwortet, nicht der Komponist, ist bereits betont worden.

Szene 4 bildet ein von der Handlung losgelöstes Intermezzo. Ein Page (Valletto) erklärt seiner Damigella seine Liebe. Schon Ruspigliosi, der Librettist von Landis *S. Alessio* hatte dem dunklen Gemälde, das er dort enthüllte, durch die Pagenszenen freundlichere Farben beizumischen versucht, hielt sich aber für verpflichtet, sie mit der Handlung, wenn auch noch so lose, zu verknüpfen. Daß derselbe Dichter in der Komödie *Che soffre speri* von 1634 bereits weiter ging, und dem zweiten Akt eine Jahrmarktsszene anschloß, die mit der Handlung gar nichts zu tun hat, ist kennzeichnend. In der ernsten Oper scheint Monteverdi, so weit uns unsere durch den Verlust zahlreicher Partituren und Libretti lückenhafte Kenntnisse dieser Periode einen Schluß gestatten, der erste zu sein, der solche der Handlung fremde Intermezzi einführte. Bodoardos *Ritorno d'Ulisse* nimmt sich die gleiche Freiheit, und Busenello folgt seinem Beispiel in unserer Oper. Monteverdis Musik dieser Szene bezeugt eine bestimmte Beeinflussung der römischen Opernschule. Melodisch und formal ist neben Landi ganz offenbar das in Dom. Mazzocchis »*Catena d'Adone*« übernommene Tanzlied bestimmend gewesen. Gesänge in so fest gebauter Liedform kannte die florentinische Schule nicht, oder nur ganz vereinzelt. Der Page beginnt mit einem sechzehntaktigen Satz, aus zwei Sätzen zu je acht Takten gebaut, beide tonisch geschlossen. Jeder Satz unterteilt sich wieder in zwei viertaktige, diese wieder in zwei zweitaktige Phrasen; die zweite Strophe wiederholt die erste Weise, die erste Periode zwecks tonmalerischer Wirkung (*cor mio batte*) um drei Takte

erweiternd. Die Antwort der Damigella im dreiteiligen Takt besteht aus zwei großen Perioden zu je 16 Takten, beide gleichfalls tonisch geschlossen. Daß Monteverdi nur hier die Liedform verwendet, wo es darauf ankommt, einen leichten volkstümlichen Ton anzuschlagen, ist für seine Feinfühligkeit, die er mit den römischen Meistern teilt, bezeichnend. Auch ihm dient sie in diesem Sinne als das Gewand kleiner, anmutiger Gedanken, wie sie dem Volke und seinem Empfinden nahe stehen. Erstaunlich ist die Sicherheit und die feine Grazie der Melodieführung dieser Lieder. Kretzschmar erinnert mit Recht an Mozarts *Cherubin*. Auch hier welch jugendliches Feuer und welches Maß zugleich. Wie anschaulich ist die verliebte Unruhe, das Ungestüm des Pagen, wie fein insbesondere in den durch Sospiri unterbrochenen Phrasen gezeichnet. Wie plastisch überhaupt tritt dieser halbreife Knabe, der die erste kaum verstandene Schwärmerei der Liebe empfindet, vor uns. Man fühlt, daß hier die ersten Wallungen der Liebe ungestüm und doch kindlich zugleich zu uns sprechen. Nur ein Genie konnte eine solche Melodie, die mit einem Schlage alles sagt, erfinden. Die Damigella ist die reifere Natur, sie belehrt den Knaben und erhört ihn. Leicht tändelnd und doch voll Wärme der Empfindung ist ihr Lied. Mit Recht vermeidet Monteverdi die Stimmung allzulange beizubehalten, darum strich er die letzten dreißig Verse der Szene und setzte an ihre Stelle ein Duett, das in drei Worten (*o caro godiamo*) alles zusammenfaßt, was sich die beiden, die sich so gut verstehen, zu sagen haben. Leider ist die Musik des Duetts ein wenig frostig und vermag den belebenden Eindruck der Einzelgesänge nicht zu steigern.

Szene 6. Auch diese Szene hält den Fortschritt der Handlung noch auf, die erst von der nächsten an rasch, Schlag auf Schlag fortschreitet. Nero in Gesellschaft seiner Getreuen Lucano, Petronio und Tigellino von Senecas Tod benachrichtigt, fühlt sich von einem schweren Druck befreit, nachdem Seneca beseitigt, der ihm durch die überzeugende Kraft seiner Worte ins Gewissen zu reden verstanden hatte. So überströmt seine abscheuliche Freude in einem jubelnden Gesang auf Poppeas Reize, in dem ihn Lucano unterstützt — die anderen hat Monteverdi eliminiert. Nero überläßt sich seiner ausgelassenen Stimmung und der Genugtuung, den unbequemen Berater aus dem Wege geräumt zu sehen, völlig. Vor seinen Genossen läßt er die Maske fallen. Jetzt schwindet jede Rücksicht auf seine Kaiserwürde. Jetzt darf sich seine grobe Sinnlichkeit austoben. Denken wir uns diese edlen Römer zu einem Symposion gelagert, die Intimitäten von Poppeas Körperreizen besingend, und wir haben ein Bühnenbild, das den Berichten des Sueton von ähnlichen Vorgängen entspricht, der zu erzählen weiß, daß Nero nach dem Tode seiner Mutter den Leichnam der Ermordeten beschaut, ihre Glieder betastet,

einige gelobt, andere getadelt, und zuletzt als ihn Durst ankam, getrunken habe. Ein moderner Komponist hätte hier den kulturhistorischen Moment in den Vordergrund gestellt. Monteverdi mußte das Ganze wohl als gute Gelegenheit zu einem breit ausladenden, gesanglichen Ensemble betrachten. Im ersten Teil ergießt sich ein üppiger Strom heiterer und tonfrischer Melismen in beiden Stimmen, so recht in das Wohlbehagen der Stimmung getaucht, bald in Sexten, bald in Nachahmung, bald in Gegenbewegung. Im zweiten dreiteiligen Teil (*Bocca, bocca*) der zum großen Teil wieder den bekannten absteigenden Basso ostinato benutzt, beginnt sich die überschäumende Lust zu verflüchtigen, um in den abschließenden Gesängen des Nero, die durch eine besonders feine Harmonik interessieren, in eine weichliche Verliebtheit und Sinnlichkeit überzugehen, nicht zum Vorteil des Ganzen, das man mit einem rauschenden Duett abgeschlossen wünschte. Ganz Monteverdis Eigenart ist es, wenn im zweiten Teile Nero durch die Worte *ahi, destin!* die im Libretto der Rede des Lucano zufallen, sein Entzücken in kurzen Zwischenrufen kundgibt.

Szene 7 nicht komponiert.

Szene 8. Ottone in düstere Gedanken versunken. Soll er Poppea töten, kann er das geliebte Weib aus seinem Herzen reißen, und vernichten, was ihm auf Erden das teuerste? Er vermag es nicht. Ich will, so schließt er, die Qualen liebkosen, die du mir bereitest, *sarà damnato, si, ma in Paradiso.* Das besondere Gelingen der musikalischen Schilderung, der kraftlosen und doch so sympathischen Gestalt des Ottone beruht nicht allein auf Monteverdis Vorliebe für sie, erklärt sich vielmehr aus dem Stande der damaligen dramatischen Musik überhaupt. Die Vorzeit Monteverdis, er selbst und seine Nachfolger bis tief ins 17. Jahrhundert hinein, finden die ergreifendsten und rührendsten Töne gerade zu solch stillem, tiefen Menschenweh, wo die Liebe, die wahre, tiefe innerliche, im Kampfe mit anderen Empfindungen siegreich bleibt, oder ihr Unglück beklagt, und sich verletzt von den Menschen zurückzieht. Des ist vor allen Monteverdis *Lamento*, des sind die Gesänge der Galatea in Loreto Vittoris gleichnamiger Oper von 1639 und zahlreiche Sätze des Carissimi[1]), Cavalli, Jacopo Melani Zeuge. So breitet sich auch über Franc. Provenzales Schöpfungen dieser Stimmung ein wunderbarer Hauch der Schwermut, der stillen Ergebenheit und ruhigen Selbstbescheidung, der sie mit zu dem Schönsten und Erhabensten stempelt, das das 17. Jahrhundert hervorgebracht hat. Hier empfinden wir nicht, daß wir uns noch im ersten Stadium des Einzelgesanges befinden. Hier stört uns keine Unbehilflichkeit des Ausdrucks, keine Ar-

1) Vgl. beispielsweise die Arie »*Mesto in sen*« in Torchis »*Arie antiche*«.

mut der Harmonie, und des melodischen Aufbaues. Heute noch verfehlen solche schlichte tieferste Gesänge ihre Wirkung nicht auch auf das durch moderne Musik geschärfte Ohr. Ottones Variationen *Sprezzami quanto sai*, reihen sich den ergreifendsten und edelsten Gebilden der Art ebenbürtigst an. Mit der Form ist frei geschaltet, die Melodie bald nur leicht umgebogen, bald melismatisch erweitert, bald gänzlich verändert, die Bässe entsprechend alteriert. Die Weise der ersten Strophe packt mich in ihrer schlichten Größe am tiefsten. Die Konstruktion ist einfach, eine zweiteilige Liedform, sechs Takte, in zwei dreitaktigen Phrasen, führen nach der Dominante, eine zweite Periode von vier Takten antwortet, schließt in derselben Tonart, und ihre Sequenz (in den Bässen in der Oberquart) führt zur Tonika zurück.

Szene 9. Es bedarf Ottavias Eingreifen, den schwankenden Ottone zur Ausführung der Tat zu bestimmen. Der Versuch durch Seneca Senat und Volk für sich zu gewinnen, ist gescheitert, und in Seneca selbst ihr einziger Rückhalt entfernt. So greift sie zum letzten und äußersten, wenn sie Ottone zum Morde der Gegnerin anstiftet. Wie oben ausgeführt, verschmäht sie kein Mittel, auch die niedrige Drohung der Verleumdung nicht. Eine zum äußersten getriebene und in ihrem Wesen so tief erschütterte Frau jener moralisch perversen Zeit konnte nicht anders vorgehen. Das ist wahr, und dramatisch berechtigt, Ottone steht dieser durch die Verzweiflung gebotenen Energie fassungslos gegenüber. Die Kraft solche seelische Gegensätze zu schildern, besaß Monteverdi wie kein zweiter. Wie in den vorigen Szenen, als der größte Lyriker, so steht er hier als Meister des dramatischen Ausdrucks vor uns. Wie Ottavia herrisch, kurz und drohend befiehlt, wie Ottone ihre Worte hört, aber ihren Sinn nicht zu erfassen vermag, und immer wieder fragt: *che uccida chi?* wie er schließlich in maßlosem Schmerz sich ihrem stärkeren Willen unterwirft, und sich den Tod wünscht mit den Worten: *o cieli, o dei, questo punto estremo ritoglietevi i giorni, i spirti miei* — die leitmotivisch am Schluß auf die gleiche Weise wiederkehren —, das ist hier mit den einfachsten Mitteln, nur mit der Wucht deklamatorischer Accente und einer herben dissonanzenreichen Harmonik so plastisch und groß wiedergegeben, wie es die Ausdrucksmittel jener Zeit überhaupt zuließen.

Szene 10. Dieser Gesang der Drusilla nähert sich formal, gleich wie das Schlußduett, der dreiteiligen, der *da-Capo*-Arie, indem zwei gleiche Sätze, auf demselben Text, der Haupttonart (*c*-dur) in der Wiederholung erweitert, einen aus anderen Gedanken geformten Mittelsatz in der Parallele (*a*-moll) umschließen. Er ist überhaupt nächst jenem das ausgedehnteste Stück geschlossener Form der Oper und als Arie im Sinne gleichbenannter Gebilde der späteren venezianischen Opernschule zu betrachten.

Thematisch ist die hochgespannte Freude der Drusilla schon im Hauptthema mit einer Frische und Ursprünglichkeit ausgesprochen, die des hochbetagten Meisters Erfindungskraft in vollster Jugendlichkeit erscheinen läßt. Das gerade macht uns dieses Werk so anziehend, daß sich in ihm der Reflexion eines scharf-kritischen Geistes, der geradezu musikdramatisch neue Bahnen eröffnet, die gesunde Lebensfrische einer aus dem Vollen schöpfenden Natur hinzugesellt. Die hüpfenden Rhythmen des Mittelsatzes (*oggi spero*) und ihre Wiederholung in der Sequenz sind durchaus charakteristisch. Die Erweiterung des dritten Teiles schildert durch die weit ausladende Passagie triumphierende Genugtuung, das wieder dem Mittelsatz angenäherte *Parlando* der *Coda* fröhliche Hoffnung.

Das nun sich anschließende Gespräch der Amme und des Pagen, in dem die Vorzüge der Jugend gepriesen und die Frau bedauert wird, die sie eingebüßt hat, übergehe ich in der Partitur, als mit der Handlung unzusammenhängend und auch musikalisch nur an wenigen Stellen interessant.

Szene 11. Wie hier Ottones fassungslose Verzweiflung, seine Verstellung in der Anstrengung, sich Drusilla geneigt zu zeigen, um ihre Hilfe zu gewinnen und die dem Endziel ihrer Hoffnungen genäherte, frohe Zuversicht der liebenden Frau einander gegenübergestellt sind, das ist ein wahres, nicht bloß in großen Zügen kraftvoll entworfenes, sondern mit reichsten Details ausgearbeitetes Meisterstück. Der Dichter läßt den Ottone mit dem schönen Bild sein Leid klagen, daß die Luft, die er atme, sich in Klagen verwandle. Der Musikdramatiker aber läßt ihn, an die ersten Worte *non sò, dove io vado* sich haltend, nur ganz kurze, lose aneinandergefügte, unbestimmte Wendungen stammeln. Der stille, wehmütig leidende Charakter des Äolischen mit seinen Halbschlüssen und der bekannten Wendung in das Phrygische — nur einmal kommt die dem Äolischen versagte Modulation durch die Wechseldominante *h* nach der Dominante *e* vor — vollendet den Eindruck der völligen Zerrüttung und Gebrochenheit von Ottones Wesen. Hier stoßen wir einmal auf eine wirkungsvolle Tonmalerei in den wiederholten Sekundenschritten des vierten Taktes (*il palpitar del core*). Auf Drusillas Frage: *e dove, signor mio*, antwortet Ottone: *te sola io cerco* mit einer Wendung, die an sein *torna in te stesso* der elften Szene des ersten Aktes gemahnt, und offenbar auch hier leitmotivisch gedacht ist. Daß auch hier Monteverdi die langen Monologe der Dichtung durch Einwürfe belebt, ist ein uns bekanntes Verfahren. Er läßt hier Drusilla ihr *Felice cor mio* mit dem Thema der vorigen Szene, in demselben jubelnden *c*-dur, wiederholt einwerfen, einmal durch Ottones *senti* vor dem Ende abgeschnitten. In den erzählenden Stellen hält Drusilla den frischen Ton und das heitere *c*-dur fest, und in hurtigem *Parlando*, als ob sie dem Geliebten nicht

schnell genug dienen könne, erklärt sie ihre Bereitwilligkeit, alles für ihn zu tun und alles für ihn herzugeben. Die Kontraste der Seelenstimmungen beider Personen sind so wundervoll und klar unterschieden, Ottones wühlender Schmerz, der ihm fast die Besinnung raubt, und der doch ein ruhiges, gefaßtes Gesicht zeigen muß, von Drusillas himmelhoch jauchzender Freude. Endlich möchte ich noch auf die ergreifende Stelle hinweisen, wo Ottone von dem Fall des Mißlingens seines Anschlages und der Möglichkeit seines Todes spricht.

Szene 12 eröffnet Poppea mit einer kurzen Bitte an Amor, sie zum Ziele zu führen. Die nun folgenden Rezitative strich ich in der Partitur als belanglos, und gab nur das Schlummerlied der Arnalta in Variationenform, ein liebliches Stückchen, fesselnd durch die Begleitung, der die einlullende und wiegende Bewegung zu schildern obliegt, während die Singstimme in lang gehaltenen Tönen fortklingt.

Szene 13. Diese Götterszene zeichnet eine anmutige, liebenswürdige Melodik aus; bemerkenswert ist die Umbildung des geradtaktigen Themas *o sciocchi, o frali* in die Dreizeitigkeit (*già s'avvicina*).

Szene 14. Ottone ist es, der die Handlung zusammenhält. Seine dunkle Gestalt bildet, nachdem Seneca geschieden, allein noch dem von Sinnenlust betörten Treiben der anderen gegenüber den erwünschten Gegensatz. So hat Monteverdi hier mit Ottones Monolog *Eccomi trasformato* die Folge der leichter wiegenden Musikstücke der beiden letzten Szenen durch ein prachtvolles Seelengemälde ernstester Färbung abgelöst. Auf die einzelnen Schönheiten hinzuweisen, ist fast unmöglich. Wie sprechend ist der Abscheu vor seinem blutigen Vorhaben zum Ausdruck gelangt, wie zärtlich und traurig zugleich umfaßt er zum letztenmal die geliebte Gestalt mit seiner Liebe! Wie rührend sein *Poppea adio*! Nun geht die Szene bald zu Ende. Amor tritt dazwischen und schont Ottone. Poppea erwacht, Arnalta stürzt herbei und ruft um Hilfe, mit demselben Alarmmotiv, die die anderen Venezianer bringen, »so oft nur die Wort *ebattaglia, guerra* oder *tromba* vorkommen« (Kretzschmar). Aber welche Verwendung haben sie hier erfahren. In diesen heftig auf- und abwogenden Baßfiguren, in diesen rasch sich drängenden, lebhaft herausgestoßenen Noten der Singstimme drückt sich der Schreck und die Angst der Arnalta ganz meisterlich aus, ohne daß der buffone Grundton, in dem sie sich stets ausdrückt, alteriert wäre. Wen gemahnte die kurze Stelle nicht an Mozarts Tonsprache?

Akt III, Szene 1. Drusilla schwelgt in der Wonne befriedigter Rache; Poppea fällt Ottones und Ottavias Anschlag. Ihrem schwungvollen, glatt harmonisierten und flüssigen Gesange ist mit dem wiederholten, durch den raschen feurigen Schleifer charakterisiertem Thema, der Stempel triumphierenden Stolzes aufgedrückt. So ganz ist sie in

diesem Gefühl befangen, daß ihr gar nicht zu Bewußtsein kommt, in welcher Gefahr sie schwebt.

Szene 2. Arnalta als Zeugin des Anschlags fällt ihr ins Wort, der Lictor verhaftet sie als des Mordes der Poppea verdächtig. Die Verhandlung ist von Monteverdi wiederum in einen lebhaften Dialog umgewandelt; Drusilla leugnet.

Szene 3. Nero erscheint und in rasender Wut droht er ihr mit Ruten und Folter — wiederum eine Stelle, wo seine unkaiserliche Haltung und kleinliche Gesinnung musikalisch trefflich illustriert ist. Drusilla nimmt die Tat auf sich, Ottone zu retten. Diese Rezitative unterscheiden fein den Ausdruck der Streitenden. Eine so individualisierte und charaktergemäße Tonsprache wird man bei den zeitgenössischen Meistern vergeblich suchen. Kaum ein zweites Rezitativ der Oper weist so eigenartig harmonische Wendungen auf. Nero setzt zweimal mit der None zum Grundton auf dem betonten Taktteil ein, einmal mit *es* über dem Durdreiklang auf *d* (*Fatte, che egli ritrovi* S. 169) das andere Mal mit *e* gleichfalls auf *d* über welchem die Töne *g* und *a*, als Quint und Sext des zunächst folgenden Baßtones *cis* antizipiert zu denken sind, unerhörte Härten, die Folterqualen zu veranschaulichen, die er Drusilla zugedacht hat. Ganz modern mutet die Auflösung des übermäßigen Sextakkordes auf *es* nach dem Quartsextakkord auf *d* an (*Lagrime di pietà, se non d'amore* S. 170).

Wundervoll schildert Drusillas Gefaßtheit und Würde der lange Orgelpunkt, den ihre Antwort auf Neros Drohung sie foltern zu lassen, benutzt (*Misera me più tosto* S. 168). Auch die Stelle *col mio sangue i tuoi peccati* mit den chromatischen Schritten der Singstimme ist beachtenswert.

Szene 4. Ich habe bereits oben ausgeführt, daß die Schwäche des Dramas in der Lösung des Konfliktes beruht, wie sie diese Szene beliebt, Ottone entlastet zwar die Drusilla, verrät aber Ottavia und gibt dem Nero selbst den triftigsten Vorwand zur Lösung seiner Ehe, zur Vereinigung mit Poppea und seinem eigenen Unglück. Man merkt Monteverdis Musik wohl an, daß er die Schwäche und Fehlerhaftigkeit dieser Lösung empfand. Die Vereinigung Ottones mit Drusilla ist gleichfalls nur ein dramatischer Notbehelf. Wir vermissen gerade in der Musik des Teils, in dem Ottone und Drusilla sich vereinen, in die Verbannung zu gehen, jene Frische der Empfindung, über die der Meister sonst gebietet. Auch die Rezitative sind schwach und soviel auch durch Umstellung des Textes, durch Zwischenfragen und Wiederholungen zur Belebung des Dialogs geschieht, so fühlt doch jeder, wie wenig sich Monteverdi von der Situation angezogen fühlte. Bemerkenswert ist die Stelle, wo Nero das Urteil spricht. Da gibt, wie Kretzchmar fein bemerkt, Monte-

verdi die ganze Neronatur in ihrem Gemisch von Theatermajestät und Narrheit, den feierlichen Despoten und den tückischen Tiger.

Szene 5. Als ob die Verstimmung über die Wendung des Dramas den Komponisten nicht mehr verlassen habe, verläuft auch dieses Liebesduett matt und konventionell, obwohl die schönen Verse einem neuen Aufschwung der Phantasie nicht ungünstig waren. Nur technisch ist der Zwiegesang interessant, einmal durch die absteigenden *Bassi ostinati*, die wir bei Monteverdi allenthalben treffen, und für die er eine besondere Vorliebe besessen zu haben scheint, dann durch die in langen Schwelltönen liegende Singstimme (S. 179a. E.). Auch hier ist Monteverdi seinen Schülern vorbildlich geworden, die mit solchen liegenden Mittel- beziehungsweise Oberstimmen reizende Effekte erzielen und sie der neapolitanischen Schule weiter übertragen. Die Koloraturen am Schluß sind mehr äußerlich bewegt und lebhaft, als ausdrucksvermögend.

Szene 6. Ottavias Abschied ist das einzige Rezitativ des letzten Aktes, in dem noch einmal die volle Größe dieser Gattung auf uns einwirkt. Nur selten wird die tränenreiche Stimmung der äolischen Tonart durch herbere Akzente unterbrochen.

Szene 7. Diese Szene der Arnalta, die für den Verlauf der Handlung und musikalisch belanglos ist, habe ich gestrichen.

Szene 8. Die Haupt- und Staatsaktion beginnt. Nero im Glanze seiner imperatorischen Würde und Poppea im Prachtgewande der Kaiserin erscheinen im Thronsaale, die Würdenträger zu empfangen und ihre Huldigungen entgegen zu nehmen. Zunächst sind beide allein oder mit ihrem engeren Gefolge. Nero beglückwünscht Poppea jetzt feierlich, zeremoniell mit steifen Koloraturen, denen wir bisher nicht begegneten. Nur einmal bei den Worten: *Mia diletta* und am Schluß seiner Ansprache (*gli affetti miei* 184/185) schlägt er herzlichere Töne an. Poppea antwortet bescheiden, und verwirrt ob des großen Glücks, aber wärmer und in ausdrucksvolleren melismatischen Wendungen. Begreiflich, daß die Melismatik hier, wo die Musik eine mehr äußerliche Aufgabe löst, in den Vordergrund tritt. Der kurzen Passacaglia — Monteverdi schreibt: Passacaglio — läßt sich zierliche Anmut und Grazie nachsagen. Sie wirkt aber an dieser Stelle befremdlich. Ich muß hier einer harmonischen Eigentümlichkeit gedenken, die an anderen Stellen in der Oper nicht festzustellen ist, nämlich die fehlende Auflösung der zum Quartsextakkord gehörenden Quart der Oberstimme nach der Terz der Dominante beim Ganzschluß, so bei: *L'idee* S. 131 wo das *a* der Oberstimme also die Quart zum *e* des Basses nicht nach *gis* geht, sondern bis zur Auflösung nach der Tonika, also *a*, liegen bleibt. Natürlich muß eine Mittelstimme die Auflösung nach *gis* bringen; dann stoßen *gis* und *a* zusammen, die Auflösung des Quartsextakkordes nach der Dominante und der aufzulösende

Ton selbst. Da wir aber ähnlichen Härten im Chorsatz bei den Italienern und Deutschen häufig begegnen, so bleibt es zu verwundern, daß sie im Sologesange glücklicherweise so selten auftreten. In Landis *Santo Alessio* hatte ich auf ähnliche Wendungen hinweisen können.

Endlich werden die Konsuln und Tribunen sichtbar. Neros: *ecco vengono i Consuli* hat den Tonfall einer Trompetenfanfare, also auch hier wieder der Bezug auf venezianische Kriegssignale. Der anschließende prächtige Marsch, neben der Symphonie am Schluß des zweiten Aktes, das bedeutendste Instrumentalstück der Oper ist bedeutsam durch seinen feierlichen, gehenden Rhythmus und die Prägnanz des in allen Stimmen wiederkehrenden Hauptthemas. Recht schwach geriet die Huldigung der Würdenträger. Hier war der Platz zu einem groß angelegten, maestosen Chor, den sich Monteverdi leider mit Rücksicht auf die Verhältnisse des *Teatro Grimano* versagen mußte.

Im Libretto erscheint nun Venus mit Amor und den Grazien sich den Glückwünschen anzuschließen. Monteverdi hat diesen Text zwar komponiert, später aber die Stelle eliminiert — die Partitur ist mit dicken Strichen durchzogen — und an seine Stelle als

Scena ultima das unbegreiflich herrliche Duett Neros und Poppeas gesetzt, das ich bereits in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1902, mitgeteilt habe. Zweifellos brachte Monteverdi so seine dramaturgische Auffassung des Ganzen zur Betonung. Das hohe Lied der Liebe, einer in Schönheit geadelten Sinnlichkeit wollte er singen. So stimmt er ihr zum Schluß noch einmal mit der ganzen Kraft seines Genius diesen Hymnus an. Wie er ihm gelungen, lese man selbst nach. Ich weiß diesem Zwiegesang kein zweites Musikstück im ganzen 17. Jahrhundert an die Seite zu stellen, im Ausdruck der größten Leidenschaft, in der blühenden Melodik, in der kunstvollen Führung der Stimmen, die sich in der höchsten Ekstase nur kurze Wendungen stammelnd zurufen. So durchbricht die Liebe die Dämme und ihre Fluten strömen fessellos und gewaltig dahin. Im Verlauf unserer Besprechung konnten wir wiederholt feststellen, wie Monteverdi bemüht war, den Stoff zu veredeln und zu verfeinern, vor allem aber den Gedanken der Allmacht der Liebe, den der Prolog ausspricht, als die ganze Handlung bestimmend in den Vordergrund zu stellen. Nur so erschien ihm das Drama der Vertonung wert. Darum war er bemüht, die Liebe des Cäsar zur Poppea zu einer großen, gegen alle Hindernisse blinden Leidenschaft schöner Sinnlichkeit zu gestalten, alle Untermotive und Unterströmungen aber möglichst zu ignorieren. Jetzt zum Schluß dieser Auffassung noch einmal nachdrücklichst Ausdruck zu geben, wird er zum Dichter und erfindet diesen Zwiegesang, der, da er in beiden Librettis fehlt, mit größter Sicherheit als von Monteverdi selbst verfaßt oder doch mindestens seinem Inhalt nach als von

ihm selbst bestimmt angesehen werden muß. Daß er in dem Triumph dieses Paares den Sieg der Liebe und Schönheit hat besingen wollen, ist somit unabweislich, und so erweist er sich als der große Musikdramatiker, dem sprachgewandten, kunsterfahrenen Busenello weit überlegen.

Über die musikalisch-technischen Vorzüge, die kunstvolle Überbauung des viertaktigen *basso ostinato*, über die Form, die zum ersten Male die Arie mit *da capo* noch mit Belassung der Haupttonart im Mittelsatz aber sonst in festen Zügen hinstellt, habe ich mich an anderer Stelle im Zusammenhang mit der Darstellung der Entwicklungsgeschichte dieser Form geäußert, und brauche mich hier nicht zu wiederholen.[1] Nur ein Hinweis auf eine harmonisch besonders auffällige Stelle, die bezeugt, daß Monteverdi auch hier wie in den meisten Fällen durch Antizipation einer Stimme zu den interessantesten und herbsten Dissonanzen gelangt, sei noch gestattet. Im 21. Takt ist zu dem Sekundakkord auf *fis*, der im nächsten Takt in den Quintsextakkord auf *e* (*e g—h—c*) übergeht, das *c* dieses bereits vorweg genommen, was um so schärfer hervortritt, als die dissonierenden Töne den Singstimmen entfallen.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung angelangt. Es dürfte der Nachweis erbracht sein, daß das 17. Jahrhundert ein bedeutenderes musikdramatisches Werk nicht erzeugt hat. Der tiefsten Einsicht in das Wesen dieser Gattung, die den dramatischen Gehalt des Stoffes in allen Einzelheiten durchdringt und ihn zum Erfinder bisher unbekannter Ausdrucksmittel werden läßt, der überlegenen Ruhe der Erfahrung, der scharfen Logik des Komponisten, die jede Situation in ihrem dramatischen Grundzug erfaßt, paart sich eine dem hohen Alter des Meisters kaum zugetraute Ursprünglichkeit der Erfindung, die den Empfindungsgehalt der heterogensten Situationen in Tragik und Komik erschöpft, verzehrendster Leidenschaft, anmutig tändelndem Liebesspiel, edelster, aufopfernder Liebe und dumpfen, verzweifelndem Schmerze gleich überzeugenden Ausdruck verleiht. So darf ich hoffen, mit der Publikation dieses Werks unsere Kenntnisse vom Werdegange des Musikdramas einigermaßen bereichert zu haben.

1) Monatshefte f. Musikgesch. 1902 »Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-Form«.

III.

Libretto.

L' INCORONATIONE DI POPPEA

DI

GIO. FRANCESCO BUSENELLO.

OPERA MUSICALE

RAPPRESENTATA NEL TEATRO GRIMANO L' ANNO 1642.

IN VENETIA, MDCLVI.

APPRESSO ANDREA GIULIANI

CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO.

SI VENDE DA GIACOMO BATTI LIBRAIO IN FREZZARIA.

ARGOMENTO.

NErone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Ma qui si rappresenta il fatto diverso. Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà nei delirj, et nelle esclamationi. Ottavia Moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sveni Poppea. Ottone promette farlo; Ma non bastandogli l'animo di levar la vita all' adorata Poppea, si traveste con l'habito di Drusilla, ch' era innamorata di lui. Così travestito entra nel Giardino di Poppea. Amore disturba, et impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, non ostante i consigli di Seneca, prende per moglie Poppea. Seneca more, e Ottavia vien discacciata da Roma.

INTERLOCUTORI.

Fortuna, Virtù, Amore } Prologo.
Poppea.
Nerone.
Ottavia.
Ottone.
Seneca.
Drusilla.
Nutrice.
Arnalta.
Lucano.
Petronio.
Tigellino.
Famigliari di Seneca.
Consoli.
Tribuni.
Littori.
Liberto Capitano.
Valletto.
Due soldati.
Pallade.
Venere.
Choro d'Amori.
Choro di virtù.

PROLOGO.

Fortuna, Virtù, Amore, Choro di Amori.

For. DEh, nasconditi, o virtù,
Già caduta in povertà,
Non creduta Deità;
Nume, ch' è senza tempio,
Diva senza devoti, e senza altari,
Dissipata,
Disusata,
Mal gradita,
Et in mio paragon sempre avvilita.
Già regina, hor plebea, che per comprarti
Gl' alimenti, e le vesti
I privileggi, e i titoli vendesti.
Ogni tuo professore,
Se da me stà diviso
Rimane un vacuo nullo
Destituto da numeri, che mai
Non rileva alcun conto,
Sembra un foco dipinto,
Che nè scalda, nè splende;
Resta un calor sepolto
In penuria di luce;
Nè alcun de tuoi seguaci speri mai
Di conseguir ricchezze, o gloria alcuna,
Se protetto non è dalla fortuna.

Vir. Deh sommergiti, mal nata,
Rea chimera delle genti,
Fatta Dea degl' imprudenti.
Io son la vera scala,
Per cui natura ascende al sommo bene.
Io son la tramontana,
Che sola insegno agl' intelletti humani
L' arte del navigar verso l' Olimpo.
Può dirsi senza adulatione alcuna
Il puro incorrotibile esser mio
Termine convertibile con Dio,
Che ciò non si può dir di te, Fortuna.

Am. Che vi credete, ò Dee,
Divider fra di voi del mondo tutto
La signoria, e 'l governo,
Escludendone Amore,
Nume, ch'è d'ambi voi tanto maggiore?
Io le virtudi insegno,
Io le fortune domo;
Questa bambina età
Vince d' antichità
Il tempo, e ogn' altro Dio,
Gemelli siam l' eternitade, et io.
Riveritemi,
Adoratemi,
E di vostro sovrano il nome datemi.

For. Vir. Human non è, non è Celeste core,
Che contender ardisca con amore.

Am. Hoggi in un sol certame
L' un, e l' altra di voi da me abbattuta
Dirà, che il mondo a cenni miei si muta.

Fine del Prologo.

ATTO PRIMO.

Scena Prima.

Ottone, Due soldati della Guardia di Nerone, che dormono.

Ot. E pure io torno qui, qual linea a centro,
Qual foco a sfera, e qual ruscello al mare,
E se ben luce alcuna non m'appare,
Ahi, so ben io, che sta il mio Sol qui dentro.
Caro tetto amoroso,
Albergo di mia vita, e del mio bene,
Il passo, e 'l core ad inchinarti viene.
Apri un balcon, Poppea,
Col bel viso, in cui son le sorti mie,
Previeni, anima mia, precorri il die.
Sorgi, e disgombra homai

Da questo Ciel caligini, e tenebre
Con il beato aprir di tue palpebre.
Sogni, portate a volo,
Fatte sentir in dolce fantasia
Questi sospiri alla diletta mia.
Ma che veggio, infelice?
Non già fantasmi, o pur notturne larve,
Son questi i servi di Nerone; ahi dunque
Agl' insensati venti.
Io difondo i lamenti.
Necessito le pietrě a deplorarmi.
Adoro questi marmi,
Amoreggio con lagrime un balcone,
E in grembo di Poppea dorme Nerone.
Ha condotti costoro,
Per custodir se stesso dalle frodi.
O salvezza de' Prencipi infelice,
Dormon profondamente i suoi custodi.
Ahi perfida Poppea,
Son queste le promesse, e i giuramenti,
Ch' accesero il cor mio?
Questa è la fede, o Dio!
Io son quell' Ottone,
Che ti seguì,
Che ti bramò,
Che ti servì,
Che t' adorò,
Che per piegarti e intenerirti il core
Di lagrime imperlò preghi devoti,
Gli spirti a te sacrificando in voti.
M' assicurasti al fine,
Ch' abbracciate haverei nel tuo bel seno
Le mie beatitudini amorose,
Io di credula speme il seme sparsi,
Ma l' aria, e 'l Cielo a' danni miei rivolto
Tempestò di ruine il mio raccolto.

Scena Seconda.

Due Soldati, che si risvegliano.

Prim. Chi parla, chi và lì?
Ohimè, ancor non è dì?
Sorgono pur dall' Alba i primi rai
Non ho dormito in tutta notte mai.
Second. Camerata, che fai?
Par che parli sognando.
Sù, risvegliati tosto,
Guardiamo il nostro posto.
Prim. Sia maledetto Amor, Poppea, Nerone,
E Roma, e la militia,
Sodisfar io non posso alla pigritia
Un' hora, un giorno solo.
Second. La nostra Imperatrice
Stilla se stessa in pianti,
E Neron per Poppea la vilipende.
L'Armenia si ribella,
Et egli non ci pensa.
La Pannonia dà all' armi, ei se ne ride,
Così per quanto io veggio,
L'impero se ne va di male in peggio.
Prim. Di' pur che il Prence nostro rubba a tutti,
Per donar ad alcuni.
L'innocenza va afflitta,
E i scelerati stan sempre a man dritta.
Second. Sol del pedante Seneca si fida.
Prim. Di quel vecchion rapace?
Second. Di quel volpon sagace,
Prim. Di quel reo cortigiano,
Che fonda il suo guadagno
Su'l tradire il compagno.
Second. Di quell' empio architetto,
Che si fà casa sul sepolcro altrui.
Prim. Non ridire ad alcun quel, che diciamo.
Nel fidarti va scaltro,
Se gl' occhi non si fidan l' un dell' altro,

E però nel guardar van sempre insieme,
Impariamo dagl' occhi,
A non trattar da sciocchi.

Second. Ma già s' imbianca l' alba, e viene il dì;
Taciam, Nerone è qui.

Scena Terza.

Poppea, Nerone,

Pop. Signor, deh non partire,
Sostien, che queste braccia
Ti circondino il collo,
Come le tue bellezze
Circondano il cor mio;
A pena spunta l' alba, e tu che sei
L'incarnato mio Sole,
La mia palpabil luce,
E l' amoroso dì della mia vita,
Vuoi sì repente far da me partita!
Deh non dir
Di partir,
Che di voce sì amara a un solo accento,
Ahi perir, ahi spirar quest' alma io sento.

Ner. Poppea, lascia, ch' io parta;
La nobiltà de' nascimenti tuoi
Non permette, che Roma
Sappia, che siamo uniti,
In fin che Ottavia non rimane esclusa
Col repudio da me: Vanne, ben mio;
In un sospir, che vien
Dal profondo del sen,
Includo un bacio, o cara et un' a Dio,
Ci rivedrem ben tosto, Idolo mio.

Pop. Signor, sempre mi vedi,
Anzi mai non mi vedi.
Perchè s'è ver, che nel tuo core io sia
Entro al tuo sen celata,
Non posso da' tuoi lumi esser mirata.
Deh non dir
Di partir,
Che di voce si amara a un solo accento,
Ahi perir, ahi spirar quest' alma io sento.

Ner. Adorati miei rai,
Deh restatevi homai.
Rimanti, o mia Poppea,
Cor, vezzo, luce mia.
Non temer, tu stai meco a tutte l' hore,
Splendor negl' occhi, e deità nel core.
Se ben io vò,
Pur teco io stò,
Il cor dalle tue stelle
Mai mai non si divelle;
Io non posso da te viver disgiunto
Se non si smembra l' unità del punto.

Pop. Tornerai?
Ner. Tornerò
Pop. Quando?
Ner. Ben tosto.
Pop. Me 'l prometti?
Ner. Te 'l giuro.
Pop. E me l' osserverai?
Ner. E s' à te non verrò, tu a me verrai.
Pop. A Dio Nerone, a Dio.
Ner. A Dio, Poppea ben mio.

Scena Quarta.

Poppea, Arnalta.

Pop. Speranza, tu mi vai
Il core accarezzando,
Il genio lusingando,
E di agitarmi non desisti mai,
E mi circondi in tanto
Di regio sì, ma imaginario manto,
No, no, non temo no di noia alcuna,

Per me guerreggia Amore, e la Fortuna.
S'a tue promesse io credo,
Già in capo hò le Corone,
E già 'l Divo Nerone
Consorte bramatissimo possedo,
Ma se ricerco il vero,
Regina io son col semplice pensiero.

Ar. Ahi figlia, voglia il Cielo,
Che questi abbracciamenti
Non siano un giorno i precipitij tuoi.
L'Imperatrice Ottavia ha penetrati
Di Nerone gli amori,
Ond' io pavento, e temo,
Ch'ogni giorno, ogni punto
Sia di tua vita il giorno, il punto estremo,
La prattica coi Regi è perigliosa,
L' amore, e l' odio non han forza in essi,
Sono gli affetti lor puri interessi.
Se Neron t' ama, è mera cortesia,
S' ei t' abbandona non ten' puoi dolere.
Per minor mal ti converrà tacere.
Il Grande spira honor con la presenza,
Lascia, mentre la casa empie di vento,
Riputatione, e fumo in pagamento.
Perdi l' honor, con dir: Neron mi gode.
Sono inutili i vitij ambitiosi,
Mi piaccion più i peccati fruttuosi.
Con lui tu non puoi mai trattar del pari,
E se le nozze hai per oggetto, e fine,
Mendicando tu vai le tue ruine.
Mira, mira, Poppea,
Dove il prato è più ameno, e dilettoso,
Stassi il serpente ascoso.
Dei casi le vicende son funeste.
La calma è profezia delle tempeste.

Pop. Io mi fido d' amore, e di fortuna.

Ar. Ben sei pazza, se credi,
Che ti possano far contenta, e salva
Un garzon cieco, et una donna calva.

Scena Quinta.

Ottavia, Nutrice.

Ot. Disprezzata Regina,
Del monarca Romano afflitta moglie,
Che fò, ove son, che penso?
O delle donne miserabil sesso:
Se la natura, e 'l Cielo
Libere ci produce,
Il matrimonio c' incatena serve.
Se concepimo l' huomo
Al nostro empio tiran formiam le membra,
Allattiamo il carnefice crudele,
Che ci scarna, e ci svena,
E siam forzate per indegna sorte
A' noi medesme partorir la morte.
Nerone, empio Nerone,
Marito, o Dio! marito
Bestemmiato pur sempre,
E maledetto dai cordogli miei,
Dove ohimè, dove sei?
In braccio di Poppea
Tu dimori felice, e godi, e in tanto
Il frequente cader de' pianti miei
Pur va quasi formando
Un diluvio di specchi, in cui tu miri
Dentro alle tue dilitie i miei martiri.
Destin, se stai là sù,
Giove ascoltami tu,
Se per punir Nerone
Fulmini tu non hai,
D' impotenza t' accuso,
D' ingiustitia t' incolpo,
Ahi, trapasso tropp'oltre, e me ne pento,
Supprimo, e sepelisco
In taciturne angoscie il mio tormento.

O Cielo, o Ciel deh l' ira tua s' estingua,
Non provi i tuoi rigori il fallo mio,
Errò la superficie, il fondo e pio,
Innocente fu il cor, pecco la lingua.

Nut. Ottavia, o tu dell' universe genti
Unica Imperatrice,
Di tua fida nutrice odi gl' accenti.
Se Neron perso ha l' ingegno
Di Poppea ne' godimenti,
Sciegli alcun, che di te degno
D'abbracciarti si contenti.
S'è l'ingiuria a Neron tanto diletta,
Habbi piacer tu ancor nel far vendetta.
E se pur aspro rimorso
Dell' honor t'arreca noia,
Fa riflesso al mio discorso,
Ch'ogni duol ti sarà gioia.
L'infamia sta gl'affronti in sopportarsi,
E consiste l'honor nel vendicarsi.
Han poi questo vantaggio
Delle Regine gl'amorosi errori,
Se li sà l'idiota, non li crede,
Se l'astuto li penetra, li tace,
E 'l peccato tacciuto, e non creduto
Sta segreto, e sicuro in ogni parte,
Com'un, che parli in mezzo un sordo, e un muto.

Ot. No, mia cara nutrice:
La donna apassionata, dal marito
Per adultere brame
Resta oltraggiata sì, ma non infame?
Per il contrario resta
Lo sposo inhonorato,
Se il letto marital li vien macchiato.

Nut. Figlia, e Signora mia, tu non intendi
Della vendetta il principale arcano.
L'offesa sopra il volto
D'una sola guanciata
Si vendica col ferro e con la morte.
Chi ti punge nel senso,
Pungilo nell' honore,
Se bene a dirti il vero,
Nè pur così sarai ben vendicata;
Nel senso vivo te punge Nerone,
E in lui sol pungerai l'opinione.

Ot. Così sozzi argomenti
Non intesi più mai da te, nutrice.
Se non ci fosse nè l'honor, nè Dio,
Sarei nume a me stessa, e i falli miei
Con la mia stessa man castigarei,
E però lunge dagli errori in tanto
Divido il cor tra l' innocenza, e'l pianto.

Scena Sesta.

SENECA, OTTAVIA, VALLETTO.

Sen. Ecco la sconsolata
Donna, assunta all' impero,
Per patir il servaggio: o Gloriosa
Del mondo Imperatrice,
Sovra i titoli eccelsi
Degl' insigni Avi tuoi cospicua, e grande,
La vanità del pianto
Degl' occhi Imperiali è ufficio indegno.
Ringratia la fortuna,
Che con i colpi suoi
Ti cresce gl' ornamenti.
La cote non percossa
Non può mandar faville;
Tu dal destin colpita
Produci a te medesma alti splendori
Di vigor, di fortezza,
Glorie maggiori assai, che la bellezza.
La vaghezza del volto, i lineamenti,
Che in apparenza illustre
Risplendon coloriti, e delicati,
Da pochi ladri dì ci son rubbati.
Ma la virtù costante
Usa a bravar le stelle, il fatto, e 'l caso,
Giamai non vede occaso.

Val. Madama, con tua pace
Io vo' sfogar la stizza, che mi move

Il filosofo astuto, il gabba Giove.
M' accende pure a sdegno
Questo miniator de, bei concetti.
Non posso stare al segno,
Mentr' egli incanta altrui con aurei detti,
Queste del suo cervel mere inventioni
Le vende per misteri, e son canzoni.
S' ei sternuta, o sbadiglia,
Presume d' insegnar cose morali,
E tanto l' assottiglia,
Che moverebbe il riso a' miei stivali.
Scaltra filosofia dov' ella regna,
Sempre al contrario fa di quel, ch' insegna.
Fonda sempre il pedante
Su l' ignoranza d' altri il suo guadagno,
E accorto argomentante
Non hà Giove per Dio, ma per compagno.
E le regole sue di modo intrica,
Ch' al fin nè anch' egli sà ciò, ch' ei si dica.

Ot. Tu mi vai promettendo
Balsamo dal veneno,
E glorie da tormenti;
Scusami; questi son, Seneca mio,
Detti di prospettiva,
Vanità specïose,
Studiati artifici
Inutili rimedi agl' infelici.
Neron tenta il ripudio
Della persona mia
Per isposar Poppea: si divertisca,
Se divertir sì può sì indegno esempio.
Tu per me prega il popolo, e 'l Senato,
Ch' io mi riduco a porger voti al tempio.

Val. Se tu non dài soccorso
Alla nostra Regina in fede mia,
Che vuo' accenderti il foco
E nella toga, e nella libreria.

Scena Settima.

Seneca.

Le porpore regali, e Imperatrici,
D' acute spine, e triboli conteste
Sotto forma di veste
Sono il martirio a Prencipi infelici;
Le Corone eminenti
Servono solo a indiademar tormenti.
Delle Regie grandezze
Si veggono le pompe, e gli splendori,
Ma stan sempre invisibili i dolori.

Scena Ottava.

Pallade, Seneca.

Pal. Seneca, io veggo in Ciel infausti rai,
Che minacciano te d' alte ruine,
S' hoggi verrà della tua vita il fine,
Pria da Mercurio avvisi certi havrai.

Sen. Venga la morte pur: costante, e forte,
Vincerò gli accidenti, e le paure,
Dopo il girar delle giornate oscure
È di giorno infinito alba la morte.

Scena Nona.

Nerone, Seneca.

Ner. Son risoluto in somma
O Seneca, o maestro,
Di rimovere Ottavia
Dal posto di consorte,
E di sposar Poppea.

Sen. Signor, nel fondo alla maggior dolcezza
Spesso giace nascosto il pentimento.
Consiglier scelerato è 'l sentimento,

Ch' odia le leggi, e la ragion disprezza.

Ner. La legge è, per chi serve, e se vogl' io,
Posso abolir l' antica, e indur le nove;
È partito l' Imperio, è il Ciel di Giove,
Ma del mondo terren lo scettro è mio.

Sen. Sregolato voler non è volere,
Ma (dirò con tua pace) egli è furore.

Ner. La ragione è misura rigorosa
Per chi ubbidisce, non per chi comanda.

Sen. Anzi l' irragionevole comando
Distrugge l' ubbidienza.

Ner. Lascia i discorsi, io voglio a modo mio.

Sen. Non irritare il popolo, e 'l Senato.

Ner. Del Senato e del popolo non curo.

Sen. Cura almeno te stesso, e la tua fama.

Ner. Trarrò la lingua, a chi vorrà biasmarmi.

Sen. Più muti che farai, più parleranno.

Ner. Ottavia è infrigidita, et infeconda.

Sen. Chi ragione non ha, cerca pretesti.

Ner. A chi può ciò, che vuol, ragion non manca.

Sen. Manca la sicurezza all' opre ingiuste.

Ner. Sarà sempre più giusto il più potente.

Sen. Ma chi non sà regnar, sempre può meno.

Ner. La forza è legge in pace, e spada in guerra,
E bisogno non ha della ragione.

Sen. La forza accende gli odi, e turba il sangue,
La ragion regge l' huomini, e gli Dei.

Ner. Tu mi sforzi allo sdegno: al tuo dispetto,
E del popolo in onta, e del Senato,
E d' Ottavia, e del Cielo, e del l'abisso,
Siansi giuste, od ingiuste le mie voglie,
Hoggi, hoggi Poppea sarà mia moglie.

Sen. Siano innocenti i Regi,
O s' aggravino sol di colpe illustri;
S' innocenza si perde,
Perdasi sol per guadagnar i Regni,
Chè il peccato commesso
Per aggrandir l' Impero
Si assolve da se stesso;
Ma che una femminella habbia possanza
Di condurti agli errori,
Non è colpa di Rege, e Semideo.
È un misfatto plebeo.

Ner. Levamiti dinanzi,
Maestro impertinente,
Filosofo insolente.

Sen. Il partito peggior sempre sovrasta,
Quando la forza alla ragion contrasta.

Scena Decima.

POPPEA, NERONE, OTTONE in disparte.

Pop. Come dolci, Signor, come soavi
Riuscirono a te la notte andata
Di questa bocca i baci?

Ner. Più cari e più mordaci.

Pop. Di questo seno i pomi?

Ner. Mertan le mamme tue più dolci nomi.

Pop. Di queste braccia mie gli stretti amplessi?

Ner. Idolo mio, deh in seno ancor t' havessi.

Pop. Dimmi, Signor, e come
T'arrivarono al core
Tante mie tenerezze innamorate?

Ner. O gioconde, o lascive, o delicate.

Pop. Tanti sospiri miei?

Ner. Consolarli, o diletta, ogn' hor vorrei.

Pop. I fervori dell' anima infiammata,
Trashumanata in estasi amorosa?
Ner. O graditi, mia luce, o dilettosi.
Pop. Languida ancora io sono,
E 'l mio spirito morto
Dentro alle tue dolcezze,
Resuscitato per morire ancora
Il mio caro Neron stringe, et adora.
Ner. Poppea, respiro appena;
Miro le labbra tue,
E mirando ricupero con gl' occhi
Quello spirto infiammato,
Che nel baciarti, o cara, in te difusi.
Non è, non è più in Cielo il mio destino,
Ma stà de' labbri tuoi nel bel rubino.
Pop. Signor, le tue parole son sì dolci,
Ch' io nell' anima mia
Le ridico a me stessa,
E l' interno ridirle
Necessita al deliquio il core amante.
Come parole l' odo,
Come baci io le godo;
Son de' tuoi cari detti
I sensi sì soavi, e sì vivaci,
Che, non contenti di blandir l' udito,
Mi passano à stampar su 'l cor i baci.
Ner. Quell' eccelso Diadema ond 'io sovrasto
Degl' huomini, e de' Regni alle Fortune,
Teco divider voglio,
E allhor sarò felice
Quando il titolo havrai d' Imperatrice;
Ma che dico, Poppea!
Troppo picciola è Roma a' merti tuoi,
Troppo angusta è l' Italia alle tue lodi,
E al tuo bel viso è basso paragone
L' esser detta Consorte di Nerone;
Et han questo svantaggio i tuoi begl' occhi,
Che, trascendendo i naturali esempi,
E per modestia non toccando i Cieli,
Non ricevon tributo d' altro honore,
Che di solo silentio, e di stupore.
Pop. A speranze sublimi il cor inalzo
Perchè tu lo comandi,
E la modestia mia riceve forza;
Ma troppo s' attraversa, et impedisce
Delle Regie promesse il fin sovrano,
Seneca il tuo Maestro,
Quello Stoico sagace,
Quel Filosofo astuto,
Che sempre tenta persuader altrui,
Che il tuo scettro dipenda sol da lui.
Ner. Quel decrepito pazzo ha tanto ardire.
Olà, vada un di voi
A Seneca volando, e imponga a lui,
Che in questo giorno ei mora,
Vuo' che da me l' arbitrio mio dipenda,
Non da concetti, e da sofismi altrui;
Rinegherei per poco
Le potenze dell' alma, s' io credessi,
Che servilmente indegne
Si movessero mai col moto d' altre.
Poppea sta di buon core,
Hoggi vedrai ciò, che sa far, Amore.
Pop. Se mi conduci, Amor,
A Regia Maestà,
Al tuo tempio il mio cor
Voto si appenderà,
Spirami tutto in sen
Fonte d'ogni mio ben,
Al Trono inalza me,
Amor, ogni mia speme io pongo in te.
Le meraviglie, Amor,
Son opre di tua man,
Trascende gli stupor

Il tuo poter sovran.
Consola i miei sospir,
Adempi i miei desir,
Al Trono, etc.

Scena undecima.

Ottone, Poppea, Arnalta in disparte.

Ot. Ad altri tocca in sorte
Bere il licor, e a me guardar il vaso,
Aperte stan le porte
A Neron, ed Otton fuori è rimaso,
Siede egli a mensa a satolear sue brame,
In amaro digiun mor' io di fame.

Pop. Chi nasce sfortunato
Di se stesso si dolga, e non d' altrui;
Del tuo penoso stato
Aspra cagion, Otton, non son, ne fui,
Il destin getta i dadi, e i punti attende,
L' evento o buono, o reo da lui dipende.

Ot. La messe sospirata
Dalle speranze mie, da, miei desiri,
In altra mano è andata,
E non consente Amor, ch' io più v' aspiri,
Neron felice i dolci pomi tocca,
E solo il pianto à me bagna la bocca.

Pop. A te le calve tempie,
Ad altri il crine la Fortuna diede,
S' altri i desiri adempie
Hebbe di te più fortunato piede,
Sì che te stesso, e tua Fortuna incolpa,
La disventura tua non è mia colpa.

Ot. Sperai, che quel macigno,
Bella Poppea, che ti circonda il core,
Fosse d' Amor benigno
Intenerito a prò del mio dolore,
Hor del tuo bianco sen la selce dura
Di mie morte speranze è sepoltura.

Pop. Deh non più rinfacciarmi,
Porta, deh porta il mantellino in pace,
Cessa di più tentarmi,
Al cenno Imperial Poppea soggiace;
Ammorza il foco homai, tempra li sdegni,
Io lascio te per arrivare ai Regni.

Ot. E così l' ambitione
Sovra ogni vitio tien la Monarchia?

Pop. Così la mia ragione
Incolpa i tuoi capricci di pazzia.

Ot. È questo del mio Amor il guiderdone?

Pop. Modestia, olà, non più, son di Nerone.

Ot. Ahi, chi ripon sua fede in un bel volto,
Predestina se stesso a reo tormento,
Fabrica in aria, e sopra il vacuo fonda,
Tenta palpare il vento,
Ed immobili afferma il fumo, e l' onda.

Arn. Infelice ragazzo!
Mi move a compassione il miserello;
Poppea non ha cervello
A non gl' haver pietà,
Quand 'ero in altra età
Non volevo gl' amanti
In lacrime distrutti,
Per compassion gli contentavo tutti.

Scena duodecima.

Ottone.

Otton, torna in te stesso,
Il più imperfetto sesso
Non ha per sua natura
Altro di humano in sè, che la figura.

Costei pensa al comando, e se ci arriva
La mia vita è perduta, ella temendo,
Che risappia Nerone
I miei passati amori,
Ordirà insidie all' innocenza mia,
Indurrà con la forza un, che m' accusi
Di lesa maestà, di fellonia.
La calunnia da, grandi favorita
Distrugge agl' innocenti honor, e vita.
Vo' prevenir costei
Col ferro, o col veleno,
Non mi vuo' più nutrire il serpe in seno.
A questo, a questo fine
Dunque arrivar dovea
L' amor tuo, perfidissima Poppea!

Scena decimaterza.

DRUSILLA, OTTONE.

Drus. Pur sempre con Poppea,
O con la lingua, o col pensier discorri.
Ot. Discacciato dal cor viene alla lingua,
E dalla lingua è consignato a venti
Il nome di colei,
Ch' infedele tradì gl' affetti miei.
Drus. Il tribunal d'Amore
Talhor giustitia fà:
Di me non hai pietà,
Altri si ride Otton del tuo dolore.
Ot. A te di quanto son,
Bellissima Donzella
Hor fò libero don;
Ad altri mi ritolgo,
E tutto tuo sarò, Drusilla mia;
Perdona, o Dio, perdona
Il passato scortese mio costume.
Benchè dell' error mio non mi riprenda,
Confesso i falli andati,
Eccoti l' alma mia pronta all'emenda.
Insin ch' io viverò,
T' amerà sempre, o bella,
Quest' alma, che ti fu cruda, e rubella;
Già, già pentita dell' error antico
Mi ti consacra homai servo, et amico.
Drus. Già l' oblio sepellì
Gl' andati dispiacer,
È ver, Ottone, è ver,
Che a questo fido cor il tuo s' unì?
Ot. Drusilla, è ver sì, sì.
Drus. Temo, che tu mi dica la bugia.
Ot. Teco non può mentir la fede mia.
Drus. M' ami adunque.
Ot. Ti bramo.
Drus. E come in un momento?
Ot. Amor è foco, e subito s' accende.
Drus. Sì subite dolcezze
Hora gode il mio cor, mà non le intende,
M' ami adnnque.
Ot. Ti bramo.
Drus. Ti dican l' amor mio le tue bellezze.
Per te nel cor ho nova forma impressa,
I miracoli tuoi credi à te stessa.
Lieta men vado (Otton, resta felice)
Hor hora a visitar l'Imperatrice.
Ot. Le tempeste del cor tutte tranquilla:
D' altri Otton non sarà, che di Drusilla;
E pure al mio dispetto iniquo Amore,
Drusilla ho in bocca, et ho Poppea nel core.

Il Fine dell' Atto Primo.

ATTO SECONDO.

Scena Prima.

SENECA, MERCURIO dal Ciel in terra.

Sen. Solitudine amata,
Eremo della mente,
Romitaggio a' pensieri,
Delitie all' intelletto,

Che discorre, e contempla
L' imagini celesti
Sotto le forme ignobili, e terrene,
A te l'anima mia lieta sen viene.
E lunge dalla corte,
Che insolente, e superba
Fa della mia patienza anotomia:
Quì tra le frondi, e l' herbe
M' affido in gremho della pace mia.

Mer. Vero amico del Cielo
Apunto in questa solitaria chiostra
Visitar ti volevo.

Sen. E quando, e quando mai
Le visite divine io meritai?

Mer. La sovrana virtù, di cui sei pieno,
Deifica i mortali,
E perciò son da te hen meritate
Le celesti ambasciate.
Pallade a te mi manda,
E ti annnntia vicina l' ultim' hora
Di questa frale vita,
E 'l passaggio all' eterna, et infinita.

Sen. O me felice, dunque
Ho vivuto sin' hora
Degl' huomini la vita,
Vivrò dopo la morte
La vita degli Dei,
Nume cortese, hoggi il morir m'accenni?
Hor confermo i miei scritti,
Autentico i miei studi;
L' uscir di vita è una beata sorte,
Se da bocca divina,
Per rendermi immortal, esce la morte.

Mer. Lieto dunque t' accingi
Al celeste viaggio,
Al felice passaggio,
T' insegnerò la strada,
Che ne conduce allo Stellato Polo,
Seneca, hor colà sù drizzo il mio volo.

Scena Seconda.

Liberto Capitano della guardia de' Pretoriani, Seneca.

Lib. Il comando tiranno
Esclude ogni ragione,
E tratta solo o vïolenza, o morte.
Io devo riferirlo, e nondimeno
Relatore innocente
Mi par esser partecipe del male,
Che a riferire io vado.
Seneca, assai m'incresce di trovarti,
Mentre pnr ti ricerco.
Deh non mi riguardar con occhio torvo
Se a te sarò d' infausto annuncio il corvo.

Sen. Amico, è già gran tempo,
Ch'io porto il seno armato
Contro i colpi del Fato,
La notitia del secolo, in cui vivo.
Forastiera non giunge alla mia mente;
Se mi arrecchi la morte,
Non mi chieder perdono:
Rido, mentre mi porti un sì bel dono.

Lib. Nerone a me comanda.

Sen. Non più! T' ho inteso, et ohedisco hor hora.

Lib. E come intendi prima, ch' io m' esprima?

Sen. La forma del tuo dire, e la persona,
Che a me ti manda son due contrassegni
Minacciosi, e crudeli:
Del mio fatal destino
Già già son indovino;
Nerone a me t' invia
A imponermi la morte,
Et io sol tanto tempo
Frappongo ad uhidirlo,
Quanto basti a formar ringratiamenti
Alla sua cortesia, che mentre vede
Dimenticato il Ciel de' casi miei,
Gli faccia sovvenir, ch' io vivo ancora
Per liberare l' aria, e la Natura
Dal pagar l'ingiustissima angaria
De' fiati, e i giorni alla vecchiaia mia.

Ma di mia vita il fine
Non satierà Nerone;
L' alimento d' un vitio all' altro è fame;
Il varco ad un eccesso a mille è strada;
Et è là sù prefisso,
Che cento abissi chiami un sol abisso.

Lib. Signor, indovinasti;
Mori, e mori felice,
Chè, come vanno i giorni
All' impronto del Sole
A marcarsi di luce,
Così alle tue scritture
Verran per prender luce i scritti altrui.
I nostri Imperatori
Diventan dopo morte eterni numi,
E trionfante Roma,
Quando un Prencipe perde, acquista un Dio.
Ma tu morendo, o Seneca felice,
Havrai la Deitade.
Non l'havrà mai Nerone,
Chè son s' ammette in Ciel Nume fellone.

Sen. Vanne, vattene homai,
E se parli a Nerone avanti sera,
Ch' io son morto, e sepolto gli dirai.

Scena Terza.

Seneca, et i suoi Famigliari.

Sen. Amici, è giunta l' hora
Di pratticare in fatti
Quella virtù, che tanto celebrai.
Breve angoscia è la morte;
Un sospir peregrino esce dal core,
Ov' è stato molt' anni,
Quasi in hospitio, come forastiero,
E se ne vola all' Olimpo
Delle felicità soggiorno vero.

Fam. Non morir Seneca, no.

Uno. Questa vita è dolce troppo,
Questo Ciel troppo sereno,
Ogni amaro, ogni veneno
Finalmente è lieve intoppo;
Io per me morir non vuo'.

Fam. Non morir, Seneca, no.

Uno. Se mi corco al sonno lieve
Mi risveglio in sul mattino,
Ma un avel di marmo fino
Mai non dà quel che riceve.
Io per me morir non vuo'.

Fam. Non morir Seneca, no.

Sen. Supprimete i singulti,
Rimandate quei pianti
Dai canali degl' occhi
Alle fonti dell' anime, o miei cari.
Vada quell' acqua homai
A lavarvi dai cori
Dell' incostanza vil le macchie indegne.
Altr' essequie ricerca,
Che un gemito dolente
Seneca moriente.
Itene tutti a prepararmi il bagno,
Che se la vita corre
Come il rivo fluente,
In un tepido rivo
Questo sangue innocente io vuo' che vada
A imporporarmi del morir la strada.

Scena Quarta.

La Virtù con un Choro di Virtù, Seneca.

Ch. Lieto, e ridente
Al fin t' affretta,
Chè il Ciel t' aspetta.

Sen. Breve coltello,
Ferro minuto
Sarà la chiave,
Che m' aprirà
Le vene in terra,
E in Ciel le porte dell' eternità.

Ch. Lieto, e ridente, etc.

Sen. A Dio grandezze,
Pompe di vetro,
Glorie di polve,
Larve d' error,

Che in un momento
Affascinate, assassinate il cor.
Ch. Lieto, e ridente, etc.
Sen. Già già dispiego il volo
Da questa mia decrepità mortale,
E verso il choro vostro,
Adorate virtudi, inalzo l' ale.

Scena Quinta.

VALLETTO, DAMIGELLA.

Val. Sento un certo non so che,
Che mi pizzica, e diletta;
Dimmi tu, che cosa egli è,
Damigella amorosetta.
Se sto teco, il cor mi batte,
Se tu parti, io sto melenso,
Al tuo sen di, vino latte,
Sempre aspiro, e sempre penso.
Ti direi, ti farei,
Ma non so quel che vorrei.
Dam. Astutello, garzoncello,
Bamboleggia Amor in te,
Se divieni amante, affè,
Perderai tosto il cervello.
Tresca Amor per solazzo coi bambini,
Ma siete Amor, e tu, due malandrini.
Val. Dunque amor così comincia?
È una cosa molto dolce?
Io darei, per godere il tuo diletto,
I cireggi, le pera, et il confetto.
Ma se amaro divenisse
Questo mel, che sì mi piace,
Lo raddolciresti tu,
Dimmelo, luce mia, dimmelo di'?
Dam. L' addolcirei, sì, sì.
Val. Ma come poi faresti?
Dam. Che dunque non lo sai?
Val. Nol so, cara, nol so.
Dimmi, come si fà.
Fa' ch' io lo sappia espresso,
Perchè se la superbia si ponesse
Su 'l grave del sussiego,
Io sappia raddolcirmi da me stesso.
Mi par che per adesso,
Se mi dirai, che m' ami,
Io mi contenterò,
Dimmelo dunque, ò cara,
E se vivo mi vuoi, non dir di no.
Dam. T' amo, caro Valletto,
E nel mezzo del cor sempre t' havrò.
Val. Non vorrei, speme mia, starti nel core,
Vorrei starti più in sù.
Non so, se sia mia voglia o saggia, o sciocca,
Io vorrei, che 'l mio cor facesse nido
Nelle fossette belle, e delicate,
Che stan poco discoste alla tua bocca.
Dam. Se ti mordessi poi?
Ti bagneresti in pianti tutto un dì.
Val. Mordimi quanto sai,
Mai non mi lagnarò,
Morditure sì dolci
Vorrei sempre goderle,
Purchè bacciato io sia da' tuoi rubini
Mi mordan pur le perle.

Scena Sesta.

NERONE, LUCANO, PETRONIO, TIGELLINO.

Ner. Hor che Seneca è morto,
Cantiam, cantiam, Lucano,
Amorose canzoni
In lode d' un bel viso,
Che di sua mano Amor nel cor m' ha inciso.
Lu. Cantiam, Signor, cantiamo
Di quel viso ridente,
Che spira glorie, et influisce amori;
Di quel viso beato
In cui l' Idea miglior se stessa pose,
E seppe su le nevi
Con nova maraviglia
Animar, incarnar la granatiglia

Ner. Cantiam di quella bocca,
A cui l' India, e l' Arabia
Le perle consacrò, donò gli odori.
Bocca, ahi destin, che se ragiona, o ride,
Con invisibil arme punge, e all'alma
Dona felicità, mentre l' uccide.
Bocca, che se mi porge
Lasciveggiando il tenero rubino
M' inebria il cor di nettare Divino.

Pet. Tu vai, Signor, tu vai
Nell' estasi d' amor deliciando,
E ti piovon dagl' occhi
Stille di tenerezza,
Lagrime di dolcezza.

Ner. Idolo mio, Poppea,
Celebrarti io vorrei,
Ma son minute fiaccole, e cadenti
Dirimpetto al tuo Sole i detti miei.

Tig. O Beata Poppea,
Signor, nelle tue lodi!

Pet. O beato Nerone
In grembo di Poppea!

Tig. Di Neron,

Pet. Di Poppea cantiamo i vanti.

Lu. Apra le cattaratte il Ciel d'Amore.

Pet. Tig. E diluvi, et inondi a tutte l' hore

Tutti. Felicità sovra gl' amati amanti.

Ner. Son rubini amorosi,
Tuoi labri pretiosi,
Il mio core costante
È di saldo diamante,
Così le tue bellezze, et il mio core
Di care gemme ha fabbricato Amore.
Son rose senza spine
Le tue guancie divine,
Gigli, e ligustri eccede
Il candor di mia fede,
Così tra il tuo bel viso, et il mio core
La primavera sua divide Amore.

Scena Settima.

NERONE, POPPEA.

Ner. O come, o come a tempo,
Bella adorata mia, mi sopragiungi!
Io stavo contemplando
Col pensier il tuo volto,
Hor con occhi idolatri io lo vagheggio;
Occhi cari, occhi dolci,
Al cui negro amoroso
Cede la luce del più chiaro dì,
Da voi lo strale uscì,
Che mi piagò soavemente il core,
Per voi vive Nerone, e per voi more.

Pop. Et io non trovo giorno,
Dove tu non risplendi,
E non vuole il cor mio,
Ch' alcun' aria da me sia respirata,
Se non è dal tuo viso illuminata.
Viso, che circondato
Di maestà amorosa,
Passando per quest' occhi al cor m' entrò,
Ond 'io per sempre havrò
Del tuo divin sembiante, o mio Signore,
Un ritratto negl' occhi, et un nel core.

Ner. Deh, perchè non son io
Sottile, e respirabile elemento,
Per entrar, mia diletta,
In quella bocca amata,
Che passerei per uscio di rubino
À baciar di nascosto un cor divino!

Pop. Deh, perchè non son io
L' ombra del tuo bel corpo, o mio Signore,
Per assisterti sempre
In compagnia d' Amore!
Deh, faccia il Ciel, per consolar mio duolo,
Di te, di me, Signor, un corpo solo.

Ner. Pop. Partiam, partiamo,
Ben tosto si unirà.

Nè più si sciogliera la destra, e 'l core;
Tu di là,
Io di quà.
Ahi! che di pianto hormai le luci ho piene.
Ma ben presto verran l' hore serene.

Scena Ottava.

OTTONE solo.

I miei subiti sdegni
La politica mia già poco d' hora
M' indussero a pensare
D' uccidere Poppea?
O mente maledetta,
Perchè se' tu immortale, ond 'io non posso
Svenarti, e castigarti?
Pensai, parlai d' ucciderti, ben mio?
Il mio genio perverso,
Rinegati gli affetti,
Che un tempo mi donasti,
Piegò, cadè, proruppe
In un pensier sì detestando, e reo?
Cambiatemi quest' anima deforme,
Datemi un altro spirto meno impuro
Per pietà vostra, o Dei!
Rifiuto un intelletto,
Che discorre impietadi,
Che pensò sanguinario, et infernale
Di offender il mio bene, e di svenarlo.
Isvieni, tramortisci,
Scelerata memoria, in raccordarlo.
Sprezzami, quanto sai,
Odiami, quanto vuoi,
Voglio esser Clizia al Sol de' lumi tuoi.
Amarò senza speme
Al dispetto del Fato,
Fia mia delitia, amarti disperato.
Blandirò i miei tormenti,
Nati dal tuo bel viso,
Sarò dannato sì, ma in Paradiso.

Scena Nona.

OTTAVIA, OTTONE.

Ot. Tu, che dagli Avi miei
Havesti le grandezze,
Se memoria conservi
De' benefici havuti, hor dammi aita.
Otto. Maestade, che prega
E destin, che necessita; son pronto
A servirti, o Regina,
Quando anco bisognasse
Sacrificare a te la mia ruina.
Ot. Voglio, che la tua spada
Scriva gl' oblighi miei
Alla tua cortesia
Col sangue di Poppea; vuo' che l' uccida.
Otto. Che uccida chi?
Ot. Poppea.
Otto. Poppea?
Ot. Poppea: perchè dunque ricusi
Quel, che già promettesti!
Otto. Io ciò promisi?
Urbanità di complimento humile,
Modestia di parole costumate,
A che pena mortal mi condannate!
Ot. Che discorri fra te?
Otto. Discorro il modo
Più cauto, e più sicuro
D' una impresa sì grande. O Cielo, o Dei,
In questo punto horrendo
Ritoglietevi i giorni, e i spirti miei.
Ot. Che mormori?
Otto. Io voto alla Fortuna,
Che mi doni attitudine a servirti.
Ot. E, perch' è l' opra tua
Quanto più presta sia, tanto più cara,
Precipita gl' indugi.
Otto. Sì tosto ho da morir?
Ot. Ma che frequenti

Soliloqui son questi? ti protesta
L' Imperial mio sdegno,
Che, se non vai veloce al maggior segno,
Pagherai la pigritia con la testa.

Otto. Se Neron lo saprà?

Ot. Cangia vestiti.
Habito muliebre ti ricopra,
E con frode opportuna
Sagace essecutor t' accingi all'opra.

Otto. Dammi tempo, ond 'io possa
Inferocire i sentimenti miei,
Dishumanar il core,
Imbarbarir ha mano;
Assuefar non posso in un momento
Il genio innamorato
Nell' arti di carnefice spietato.

Ot. Se tu non m' ubbidisci,
T' accusarò a Nerone,
Ch' habbi voluto usarmi
Violenze inhoneste,
E farò sì, che ti si stanchi intorno
Il tormento, e la morte in questo giorno.

Otto. Adubbidirti, Imperatrice, io vado.

Ot. Vattene pure; la vendetta è un cibo,
Che col sangue inimico si condisce.
Della spenta Poppea su 'l monumento
Quasi a felice mensa
Prenderò così nobile alimento.

Scena Decima.

Drusilla, Valletto, Nutrice.

Dru. Felice cor mio,
Festeggiami in seno,
Doppo i nembi, e gl' horror godrò il sereno.
Hoggi spero, che Ottone
Mi riconfermi il suo promesso amore.
Festeggiami nel sen, lieto mio core.

Val. Nutrice, quanto pagaresti un giorno
D' allegra gioventù, com' ha Drusilla?

Nu. Tutto l'oro del mondo io pagarei.
L' invidia del ben d' altri,
L' odio di se medesma,
La fiacchezza dell' alma,
L' infirmità del senso
Sono quattro ingredienti,
Anzi i quattro elementi
Di questa miserabile vecchiezza,
Che canuta, e tremante
Dell' ossa proprie è un cimiterio andante.

Dru. Non ti lagnar così, sei fresca ancora;
Non è il sol tramontato,
Se ben passata è la vermiglia Aurora.

Nu. Il giorno femminil
Trova la sera sua nel mezzo dì.
Dal mezzo giorno in là
Sfiorisce la beltà;
Col tempo si fa dolce
Il frutto acerbo, e duro,
Ma in hore guasto vien quel, ch' è maturo.
Credetel pure a me,
O giovanette fresche in su 'l mattin;
Bel sembiante gentil
Passar non lasci April;
Utile è Luglio, e Ottobre,
Ma il frutto si raccoglie
Tra secche paglie, e inaridite foglie.

Val. Andiam a Ottavia homai
Signora Nonna mia,
Venerabile antica,
Del buon Caronte idolatrata amica.

Nu. Ti darò una guanciata,
Bugiardello insolente,
Che sì, che sì.

Val. Andiam, che in te è passata
La mezza notte, non che il mezzo dì.

Scena Undecima.

Ottone, Drusilla.

Ot. Io non so dov' io vada;
Il palpitar del core,
Et il moto del piè non van d'accordo.
L' aria, che m' entra in sen, quand' io respiro,
Trova il cor mio sì afflitto, che pietosa
Ella si cangia in subitaneo pianto;
E così mentr' io peno,
L' aria per compassion mi piange in seno.
Dru. E dove, Signor mio?
Ot. Te sola io cerco.
Dru. Eccomi a' tuoi piaceri.
Ot. Drusilla, io vuo' fidarti
Un secreto gravissimo, prometti
E silentio, e soccorso?
Dru. Ciò che del sangue mio, non che dell' oro
Può giovarti e servirti,
È già tuo più che mio.
Palesami il secreto,
Che del silentio poi
Ti do l' anima in pegno, e la mia fede.
Ot. Non esser più gelosa
Di Poppea; senti, io devo
Hor hora per terribile comando
Immergerle nel sen questo mio brando.
Per ricoprir me stesso
In misfatto sì enorme
Io vorrei le tue vesti,
Se occultarmi potrò, vivremo poi
Uniti sempre in dilettosi amori:
Se morir converammi,
Nell' idioma d' un pietoso pianto
Dimmi esequie o Drusilla;
Se dovrò fuggitivo
Scampar l' ira mortal di chi comanda,
Soccorri a mie fortune.
Dru. E le vesti, e le vene
Ti darò volentieri;
Ma circonspetto va', cauto procedi.
Nel rimanente sappi,
Che le fortune, et le ricchezze mie
Ti sarau tributarie in ogni loco.
E proverai Drusilla
Nobile amante, e tale,
Che mai l' antica età non n'ebbe eguale.
Andiam pur, ch' io mi spoglio.
E di mia mano travestirti io voglio.
Mà vuo da te saper più a dentro, e a fondo
Di così horrenda impresa la cagione.
Ot. Andiam, andiam homai,
Che con alto stupore il tutto udrai.

Scena Duodecima.

Poppea, Arnalta.

Pop. Hor che Seneca è morto,
Amor, ricorro a te,
Guida mie speme in porto,
Fammi sposa al mio Rè.
Ar. Pur sempre su le nozze
Canzoneggiando vai.
Pop. Ad altro, Arnalta mia, non penso mai.
Ar. Il più inquieto affetto
È la pazza ambitione;
Ma se arrivi agli Scettri, e alle Corone,
Non ti scordar di me,
Tienmi appresso di te,
Nè ti fidar giammai di cortigiani,
Perchè in due cose sole
Giove è reso impotente:
Ei non può far che in Cielo entri la morte,
Nò che la fede mai si trovi in Corte.
Pop. Non dubitar, che meco
Sarai sempre la stessa,
E non fia mai che sia
Altra che tu la secretaria mia.
Par, che 'l sonno m' alletti
A chiuder gl'occhi alla quiete in grembo.

Quì nel giardin, o Arnalta,
Fammi apprestar del riposare il modo,
Ch' alla fresc' aria addormentarmi io godo.

Ar. Udiste ancelle, o là!

Pop. Se mi trasporta il sonno
Oltre gli spatij usati,
A risvegliar mi vieni,
Nè conceder l' ingresso nel giardino
Fuor' ch'a Drusilla, o ad altre confidenti.

Ar. Adagiati, Poppea,
Quietati, anima mia.
Sarai ben custodita.
Amanti, vagheggiate
Il miracolo novo:
È luminoso il dì, sì come suole,
E pur vedete addormentato il Sole.
Oblivion soave
I dolci sentimenti
In te, figlia, addormenti.
Occhi ladri, occhi belli,
Aperti deh che fate,
Se chiusi anco rubbate?
Poppea, rimanti in pace;
Luci care, e gradite,
Dormite homai, dormite.

Scena Decimaterza.

Amor scende dal Cielo, mentre Poppea dorme.

Dorme l' incauta, dorme,
Ella non sa,
Ch' hor hor verrà
Il punto micidiale;
Così la humanità vive all' oscuro,
E quando ha chiusi gl' occhi,
Crede essersi del mal posta in sicuro.
O sciocchi, o frali
Sensi mortali,
Mentre cadete in sonnacchioso oblio
Su' l vostro sonno è vigilante Dio.
Siete rimasi
Gioco dei casi,
Oggetti al rischio, e del periglio prede,
Se Amor genio del mondo non provede.
Dormi, o Poppea,
Terrena Dea;
Ti salverà dall' armi altrui rubelle
Amor, che move il Sole, e l' altre stelle.
Già s' avvicina
La tua ruina;
Ma non ti nuocerà strano accidente,
Ch' Amor picciolo è sì, ma onnipotente.

Scena Decimaquarta.

Ottone travestito, Amore, Poppea, Arnalta.

Ot. Eccomi trasformato
Non di Ottone in Drusilla,
Ma d' huomo in serpe, al cui veneno, e rabbia
Non vide il mondo, e non vedrà simile.
Ma che veggio, infelice?
Tu dormi, anima mia? chiudesti gl' occhi
Per non aprirli più? care pupille,
Il sonno vi serrò,
Affinchè non vediate
Questi prodigi strani:
La vostra morte uscir dalle mie mani.
Ohimè, trema il pensiero, il moto langue,
E 'l cor fuor del suo sito
Ramingo per le viscere tremanti
Cerca un cupo recesso, per celarsi,
O involto in un singulto
Ei tenta di scampar fuor di me stesso,
Per non participar d' un tanto eccesso.
Adunque, adunque, ohimè!

Tu restarai da me così tradito
Bell' idolo addormito?
Passeran le tue luci
Dal dolce sonno, ch' è una finta imago,
Al vero originale della morte?
E le palpebre tue, che fan cortina
A due Stelle giacenti in grembo al sonno,
Saranno hor hora tenebrosi avelli
A' due Soli gemelli?
Ma che tardo? che bado?
Costei m' aborre, e sprezza, e ancor io l' amo?
Ho promesso ad Ottavia; se mi pento,
Accelero a' miei dì funesto il fine.
Esca di Corte chi vuol esser pio.
Colui che ad altro guarda,
Che all' interesse suo, merta esser cieco.
Il fatto resta occulto,
La macchiata coscienza
Si lava finalmente con l' oblio.
Poppea t' uccido, Amor, rispetti, a Dio.

Am. Forsennato, scelerato
Inimico del mio nnme,
Tanto adunque si presume?
Fulminarti doverei,
Ma non merti di morire
Per la mano degli Dei.
Illeso va' da questi strali acuti,
Non tolgo al manigoldo i suoi tribnti.

Pop. Drusilla, in questo modo
Con l' armi ignude in mano,
Mentre nel mio giardin dormo soletta?

Ar. Accorrete, accorrete,
O servi, o Damigelle,
In seguire Drusilla, dalli, dalli.
Tanto mostro a ferir non fia chi falli.

Scena Decimaquinta.

AMORE.

Ho difesa Poppea,
Vuo' farla in questo giorno Imperatrice.
Hor al Cielo men vado.
O bellissime Dame, o Cavalieri,
Vado, e fra poco d' hora a voi ritorno.
Se forse impatienti
Delle dimore mie
Voleste ritrovarmi,
Cercatemi per l' orme
Delle bellezze amate,
Nel cor de' Cavalieri,
Negl' occhi delle Dame,
Se voi ben guardarete,
Sempre con l' armi in man mi trovarete.

Fine dell' Atto Secondo.

ATTO TERZO.

Scena Prima.

DRUSILLA.

O felice Drusilla, o che sper 'io?
Corre adesso per me l' hora fatale,
Perirà, morirà la mia rivale,
E Ottone finalmente sarà mio.
Se le mie vesti
Havran servito
Per ben coprirlo,
Con vostra pace, o Dei
Adorar io vorrò gli arnesi miei.
O felice Drusilla, o che sper'io? etc.

Scena Seconda.

DRUSILLA, ARNALTA, LITTORI.

Ar. Ecco la scelerata,
Che pensando occultarsi,
Di vesti s' è mutata.

Lit. Fermati, morta sei.

Dru. E qual peccato mi conduce a morte?
Lit. Ancor t' infingi, sanguinaria indegna?
A Poppea dormiente
Machinasti la morte.
Dru. Ahi caro amico, ahi sorte,
Ahi mie vesti innocenti!
Di me doler mi devo, e non d' altrui,
Credula troppo, e troppo incauta fui.

Scena Terza.

Arnalta, Nerone, Drusilla, Littori.

Ar. Signor, ecco la rea,
Che uccidere tentò
La matrona Poppea;
L' innocente dormia nel suo giardino,
Sopragiunse costei col ferro ignudo,
Se non si risvegliava in un momento
La tua devota ancella,
Sopra di lei cadeva il colpo crudo.
Ner. Onde tanto ardimento? e chi t' indusse
Rubella, al tradimento?
Dru. Innocente son io,
Lo sa la mia coscienza, e lo sa Dio.
Ner. Confessa homai, confessa, se t' indusse,
L' autoritade, o l' oro al gran misfatto.
Dru. Innocente son io,
Lo sa la mia coscienza, e lo sa Dio.
Ner. Tormenti, funi, e fochi
Cavino da costei
Il mandante, e i correi.
Dru. Misera me! Più tosto,
Che un atroce tormento
Mi faccia dir quel, che ridir non voglio,
Sopra me stessa toglio
La sentenza mortale, e il mancamento.
O voi, ch' al mondo vi chiamate amici,
Specchiatevi hora in me,
Questi del vero amico son gli uffici.
Ner. Che ciuguetti, ribalda?
Ar. Che discorri, assassina?
Lit. Che parli, traditrice?
Dru. Mi contrastano in seno
Con fiera concorrenza
Amore, e l' innocenza.
Ner. Prima ch' aspri tormenti
Ti facciano sentir il mio disdegno
Hor persuadi all' ostinato ingegno
Di rivelar gl' orditi tradimenti.
Dru. Signor, io fui la rea,
Che uccidere tentò
L' innocente Poppea.
Quest' alma, e questa mano
Fur le complici sole;
A ciò m' indusse un odio occulto antico;
Non cercar più; la verità ti dico.
Ner. Conducete costei
Al manigoldo homai,
Fatto, ch' egli ritrovi
Con una morte a tempo
Qualche lunga, et asprissima agonia,
Che inhorridisca il fine a questa rea.
Dru. O mio verace amico,
Amami almen sepolta,
E su 'l sepolcro mio
Mandino gl' occhi tuoi sola una volta
Dalle fonti del core
Lagrime di pietà, se non d' amore;
Ch' io vado vera amica, e fida amante
Fra i manigoldi irati
A coprir col mio sangue i tuoi peccati.
Ner. Che si tarda, o ministri,
Provi, provi costei
Mille morti hoggi mai, mille ruine.

Scena Quarta.

Ottone, Nerone, Drusilla.

Ot. No, no, questa sentenza
Cada sopra di me, che ne son degno;
Siatemi testimonij, o Cieli, o Dei!
Innocente è costei.
Io con le vesti di Drusilla andai,
Per ordine d'Ottavia Imperatrice
Ad attentar la morte di Poppea.
Giove, Nemesi, Astrea,
Fulminate il mio capo,
Che per giusta vendetta
Il patibolo horrendo a me s'aspetta.
Dammi, Signor, con la tua man la morte;
E se non vuoi, che la tua mano adorni
Di decoro il mio fine,
Mentre della tua gratia io resto privo.
All' infelicità lasciami vivo.
Se tu vuoi tormentarmi
La mia coscienza ti darà i flagelli;
Se a Leoni, et agl' Orsi espormi vuoi,
Dammi in preda al pensier delle mie colpe,
Ch 'ei mi divorerà l'ossa e le polpe.

Ner. Vivi, ma va ne' più remoti lidi
Di titoli spogliato, e di fortune,
E serva a te mendico, e derelitto
Di flagello, e spelunca il tuo delitto.
E tu ch' ardisti, o nobile matrona,
Per ricoprir costui
D' apportar salutifere bugie,
Vivi alla fama della mia clemenza,
Vivi alle glorie della tua fortezza,
E sia del sesso tuo nel secol nostro
La tua costanza un adorabil mostro.

Dru. In esilio con lui,
Deh, Signor mio, consenti,
Ch' io tragga i dì ridenti.

Ner. Vanne, come ti piace.

Ot. Signor, non son punito, anzi beato:
La virtù di costei
Sarà ricchezza, e gloria a' giorni miei.

Dru. Ch' io viva, e mora teco: altro non voglio.
Dono alla mia fortuna
Tutto ciò, che mi diede,
Purchè tu riconosca
In cor di donna una costante fede.

Ner. Delibero, e risolvo
Il ripudio d' Ottavia,
E con perpetuo esiglio
Da Roma io la proscrivo.
Sia pur condotta al più vicino lido.
Le s' appresti in momenti
Qualche spalmato legno,
E sia commessa al bersagliar dei venti.
Convengo giustamente risentirmi.
Volate ad ubbidirmi.

Scena Quinta.

Poppea, Nerone.

Pop. Signor, hoggi rinasco,
E questa nova vita
Spender voglio in sospiri,
Che ti faccian sicuro
Che rinata per te languisco, e moro,
E morendo, e vivendo ogn' hor t' adoro.

Ner. Non fu, non fu Drusilla,
Ch' ucciderti tentò.

Pop. Chi fu, chi fu il fellone?

Ner. Il nostro amico Ottone.

Pop. Egli da sè?

Ner. D' Ottavia fu il pensiero.

Pop. Hor hai giusta cagione
Di passare al ripudio.
Ner. Hoggi, come promisi,
Mia sposa tu sarai.
Pop. Sì caro dì veder non spero mai.
Ner. Per il nome di Giove, e per il mio,
Te l' affermo, e tel giuro,
Hoggi sarai mia sposa,
In parola regal te n' assicuro.
Pop. Idolo del mio cor, giunta è pur l' hora,
Ch' io del mio ben godrò,
Ne più s' interporrà noia, o dimora.
Cor nel seno io non ho:
Me 'l rubbasti, sì, sì,
Dal sen me lo rapì,
De' tuoi begl' occhi il lucido sereno,
Per te, mio ben, non bo più core in seno.
Ner. Stringerò tra le braccia innamorate,
Chi mi trafisse, obimè!
Non interrotte havrò l' hore beate.
Se son perduto in te,
In te mi cercarò,
In te mi trovarò,
E tornarò a riperdermi, cor mio,
Che sempre in te perduto esser vogl' io.

Scena Sesta.

Ottavia sola.

A Dio Roma, a Dio Patria, amici a Dio,
Innocente da voi partir convengo.
Io vado a distillarmi in pianti amari,
Navigo disperata i sordi mari.
L' aria che d' hora in hora
Riceverà i miei fiati,
Li porterà per nome del cor mio
A veder, a baciar le patrie mura,
Et io starò solinga,
Alternando le mosse ai pianti, ai passi
Insegnando pietade ai tronchi, e ai sassi
Ahi, sacrilego duolo,
Tu m' interdici il pianto,
Mentre lascio la patria,
Nè stillar una lagrima poss' io;
Mentre dico ai parenti, e a Roma a Dio.

Scena Settima.

Arnalta sola.

Hoggi sarà Poppea
Di Roma Imperatrice.
Io, che son sua nutrice,
Ascenderò delle grandezze i gradi:
No no col volgo io non m' abbasso più;
Chi mi diede del tu,
Hor con nova armonia
Gorgheggierammi il Vostra Signoria.
Chi m' incontra per strada
Mi dice fresca donna, e bella ancora,
Et io pur so, che sembro
Delle Sibille il legendario antico,
Ma ogn' un così m' adula,
Credendo guadagnarmi,
Per interceder gratie da Poppea.
Et io fingendo non capir le frodi,
In coppa di bugia bevo le lodi.
Io nacqui serva, e morirò matrona.
Mal volentier morrò;
Se rinascessi un dì,
Vorrei nascer matrona, e morir serva.
Chi lascia le grandezze,
Piangendo a morte va,
Ma chi servendo sta,
Con più felice sorte,
Come fin degli stenti ama la morte.

Scena Ottava.

Nerone, Poppea, Consoli, Tribuni, Amor, Venere in Cielo, et Choro d'Amori.

Ner. Ascendi, o mia diletta,
Della sovrana altezza
All' apice sublime,
Circondata di glorie,
Ch' ambiscono servirti, come ancelle.
Acclamata dal mondo, e dalle stelle,
Siano del tuo trionfo
Tra i più cari trofei,
Adorata Poppea, gli affetti miei.

Pop. La mia mente confusa
Al non usato lume
Quasi perde il costume,
Signor, di ringraziarti.
Su queste eccelse cime,
Ove mi collocasti,
Per venerarti a pieno,
Io non ho cor, che basti.
Doveva la natura
Al soprapiù degli eccessivi affetti,
Un core a parte fabbricar ne' petti.

Ner. Per capirti negl' occhi
Il Sol s' impicciolì,
Per albergarti in seno
L' alba dal Ciel partì,
E per farti sovrana a donne, e a Dee,
Giove nel tuo bel volto
Stillò le stelle, e consumò l' Idee.

Pop. Da' licenza al mio spirto,
Ch' esca dall' amoroso labirinto
Di tante lodi, e tante.
E che s' humilij a te, come conviene,
Mio Re, mio sposo, mio Signor, mio bene.

Ner. Ecco vengono i Consoli, e i Tribuni,
Per riverirti, o cara:
Nel solo rimirarti,
Il popolo, e 'l Senato
Homai comincio a diventar beato.

Cons. Trib. A te, sovrana Augusta
Con il consenso universal di Roma
Indiademiam la chioma;
A te l' Asia, a te l' Africa s' atterra;
A te l' Europa, e 'l mar, che cinge, e serra
Questo Imperio felice,
Hora consacra, e dona
Questa del mondo Imperial Corona.

Am. Scendiam, scendiamo
Compagni alati.

Ch. Voliam, voliamo
A sposi amati.

Am. Al nostro volo
Risplendano assistenti i sommi Divi.

Ch. Dall' alto polo
Si veggian fiammeggiar raggi più vivi.

Am. Se i Consoli, e i Tribuni,
Poppea, t' han coronato
Sovra Provincie, e Regni,
Hor ti corona, Amor, donna felice,
Come sopra le belle, Imperatrice,
O madre, con tua pace,
In Ciel tu sei Poppea,
Questa è Venere in terra,
A cui per riverirla,
Ogni forma creata hoggi s' atterra.

Ven. O figlio, io mi compiaccio
Di quanto aggrada a te;
Diasi pur a Poppea
Il titolo di Dea.

Am. Hor cantiamo giocondi,
Festeggiamo ridenti in terra, e in Cielo,
Il gaudio sovrabbondi,
E in ogni clima, in ogni Regïone
Si senta rimbombar Poppea, Nerone.

Il Fine dell' Opera.

IV.

Revisionsbericht und kritischer Kommentar. — Partitur.

Monteverdis Oper »l'Incoronatione di Poppea« ist uns nur in einem, von Kopistenhand gefertigten, Manuskript der Marciana in Venedig erhalten (CCCCXXXIX). Auf dem Einbande steht: Nerone. Unter diesem Titel ist sie im Katalog der Bibliothek verzeichnet, mit 82 andern Opern, als von einem unbekannten Autor, ma probabilmente di Cavalli, Scarlatti e Leardini. Taddeo Wiel hat durch Vergleich mit den Libretti die Autorschaft der Mehrzahl dieser Opern, vor allen aber diejenige der unsrigen festgestellt (Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII, Venetia 1888).

Die Handschrift, zweifellos der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörig, stammt aus der Privat-Bibliothek der Contarini, welche im Jahre 1843 Eigentum der Marciana wurde. Sie ist, wie die Mehrzahl der andern Opernpartituren, 0,212 cm hoch und 0,291 cm lang, und in rotem Marocchinleder mit reicher Goldpressung, gebunden. Ihre Abfassung ist unbegreiflich flüchtig. Der Text ist vielfach korrumpiert, und an vielen Stellen nur durch den Vergleich mit dem geschriebenen, aus der Zeit der Aufführung stammenden Libretto (Racc. Rossi vol. 7), bez. der gedruckten Ausgabe von 1656 herstellbar. Auch zahlreiche Auslassungen mußten durch ihre Heranziehung ergänzt werden. Da aus der Partitur nicht ersichtlich ist, welche Noten als Melismen gemeint sind, so bleibt die so gewonnene Textunterlage zweifelhaft. Der Notenstand ist gleichfalls nicht immer korrekt. Wiederholt gerieten die Notenköpfe zwischen die Linie, wo sie unter sie gehören, so daß z. B. wo offenbar c gemeint ist, ein deutliches d steht. An anderen Stellen hat wieder dem Kopisten ein anderer Schlüssel vorgeschwebt, besonders in der Partie des Ottone, die im letzten Akt im Alt- sonst im Mezzosopranschlüssel notiert ist. Glücklicherweise konnten einige besonders zweifelhafte, und ganz korrumpierte Stellen durch Vergleich mit ihrer Wiederholung sichergestellt werden. Besondere Schwierigkeiten boten die Versetzungszeichen, weil der Kopist häufig die unter die Linie gehörige Diesis, als große Terz des Grundtones gemeint, vor die Baßnote setzte, und umgekehrt. Es war unmöglich, jeden solchen Schreibfehler zu erwähnen. Im folgenden sind alle, als solche kenntliche, unerwähnt ge-

blieben, und nur dort, wo wirklich Zweifel möglich, die Lesart der Partitur angemerkt worden. — Auch diesmal ging ich von dem Grundsatz aus, daß bei der Herausgabe älterer Musikwerke diejenige Form zu wählen ist, welche heutzutage bräuchlich. Deshalb sind die Vokalstimmen durchweg im Violin- bez. Baßschlüssel, der Baß-Continuo im Baß-, nur wenige Stellen, dem Original getreu, im Tenorschlüssel aufgezeichnet. Die Partie des Ottone halte ich, im Gegensatz zu Kretzschmar, einer weiblichen Altstimme zugedacht, und so ist sie in dieser Lage wiedergegeben. Die Taktstriche sind original, und nur an einigen wenigen Stellen der Übersichtlichkeit halber wurde eine punktierte Linie hinzugefügt. Im Gegensatz zur Niederschrift des mehrstimmigen Vokalsatzes, die noch wenige Decennien vorher, ja bis tief ins 17. Jahrhundert hinein keinen Taktstrich kannte, benutzt ihn der Sologesang durchweg. Auch Monteverdi teilt durch Taktstriche ab. Er bezeichnet das gradtaktige Zeitmaß, das Tempus imperfectum, durchweg mit C, für das Tempus imperfectum hat er vier Andeutungen: 1) ⦶ 3 = 3 Semibreven = 6 Minimae, 2) 3 = 3 Semibreven = 6 Minimae, zuweilen auch = 6 Semibreven, also gleichbedeutend mit ₵ 3, 3) ₵ 3 = 6 Semibreven = 12 Minimae, 4) $\frac{3}{2}$ = 3 Minimae (selten). Er steht also noch auf dem Boden der alten Schule, die das Zeitmaß der Brevis (𝅜) zugrunde legt, während seine jüngeren Zeitgenossen bereits in die moderne Takt-Einteilung übergegangen waren. In der Partitur sind die originalen Taktbestimmungen beibehalten, und durch über das System gesetzte Noten die Verkürzung angegeben worden.

Die Ligaturen, die wir bei älteren Meistern in so mannigfachen Formen finden, beschränkt Monteverdi auf eine einzige, und zwar auf zwei Breven im ₵ 3 Takt (= 3 Breven = 6 Semibreven) deren jede eine Semibrevis gilt. Die Schwänzung links nach oben, die sonst vielfach, z. B. bei Haßler, üblich ist, fehlt. Unsere Partitur macht die Ligatur durch den Bindebogen kenntlich.

Die geschwärzte Note erscheint gleichfalls nur in dieser Taktart, wenn eine Brevis folgt: ♦ 𝅜, und hat den Wert einer Semibrevis. Sie findet sich noch in den Opernpartituren des Provenzale.

Weiße Fusae erscheinen in allen dreiteiligen Taktarten.

Monteverdi wendet das *b rotundum* (♭) und *cancellatum* (♯), nicht das *b quadratum* (♮) an. Vielmehr dienen jene für die Aufhebung fictiler Töne in die diatonische Note. Unsere Partitur dagegen benutzt das b *quadratum*, im modernen Sinn als Aufhebungszeichen.

B rotundum dient, außer zur Bezeichnung der diatonischen clavis *b*, zur Aufhebung eines erhöhenden *b cancellatum*; in diesem Fall ist es durch das *b quadratum* ersetzt. Ferner bezeichnet es die Erniedrigung eines Tones, wie in unserer Notation. Wo das *b cancellatum* als Aufhebungszeichen des *b rotundum* steht, ist es durch das *b quadratum*

ersetzt, wo es als Erhöhungszeichen eines diatonischen Tones dient, wie in unserer Notenschrift, belassen.

Die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen gelten bei Monteverdi nur für die Note vor der sie stehen. Unsere Partitur bezieht sie, nach heutiger Weise, auf alle Töne gleicher Höhe des Taktes.

Wie die meisten Komponisten dieser Zeit führt Monteverdi den Gebrauch des *b rotundum* und *cancellatum* nicht streng durch. Die notwendigen Ergänzungen sind in Klammern gesetzt.

Die Generalbaßbezeichnung ist eine äußerst sparsame. Die Zahlen, wie 4, 3, 6, bedeuten das Intervall, das *b cancellatum* die große, das *b rotundum* die kleine Terz. Die wenigen Anweisungen habe ich originaliter beibehalten, dagegen für die zahlreichen in Klammern gesetzten Zusätze die moderne Notierung gewählt, also statt des die kleine Terz andeutenden *b rotundum*: 3♮, statt des *b cancellatum*: 3♯ gesetzt. An einigen Stellen sind die Mittelstimmen durch Noten in kleinen Typen angedeutet. Ich glaubte, da ich mich zur Beigabe eines Klavierauszuges nicht entschließen konnte, die Bezifferung möglichst so genau gestalten zu müssen, daß der harmonische Verlauf sofort klar wurde.

Diese Ausgabe hat einige Auslassungen zu verzeichnen. Stellen die weder dramatisch, noch musikalisch interessieren, durfte ich beseitigen. Es wurden gestrichen:

Akt I. Sc. 4. 87 Takte, Gesänge, Recitative der Poppea und Arnalta und ein Ritornell.

Sc. 5. Nach den Worten: *il mio tormento* 14 Takte Recitativ der Ottavia und der Nutrice. — Nach den Worten: *ti sarà gioia* bis zum Schluß, 17 Takte.

Sc. 6. Nach den Worten: *e son canzoni* 59 Takte Recitativ der Ottavia und des Valletto.

Sc. 9. Nach den Worten: *e la ragion disprezza* 39 Takte, Recitative des Nerone und Seneca. — Nach den Worten: *vorrà biasmarmi* 36 Takte, Recitative derselben.

Sc. 11. Nach den Worten: *da lui dipende* 101 Takte, Recitative des Ottone und der Poppea, sowie Ritornelle.

Akt II. Sc. 1. Die ersten 25 Takte der Scene, Recitativ des Seneca. Nach den Worten: *felice me* 13 Takte, Recitativ des Seneca.

Sc. 2. Die ersten 99 Takte, Recitative des Liberto und Seneca.

Sc. 10. Nach dem Schluß von Drusillas Arie (*lieto mio core*) ist das Duett zwischen dem Valletto und der Nutrice, 91 Takte, ausgelassen.

Sc. 12. Nach den Worten: *al mio Rè* 71 Takte, Recitative und Gesänge der Poppea und Arnalta.

Akt III. Sc. 2. Die ersten 26 Takte, Recitative der Arnalta, des Ottone und Nerone.

Sc. 3. Die ersten 19 Takte, Recitative der Arnalta und des Ottone.

Sc. 7 ganz gestrichen.

Die Textunterlage der Partitur ist durchweg beibehalten. Nur die Versanfänge sind, dem Libretto gemäß, mit großen Buchstaben angezeigt, während das Original sie nicht andeutet. Zahlreiche Auslassungen von Worten, ja ganzen Sätzen wurden nach dem geschriebenen Libretto ergänzt. Auch die Eigentümlichkeit der Schlußkadenzen, die letzte Silbe schon auf der vorletzten Note eintreten zu lassen, und sie mit der letzten legato und melismatisch zu verbinden, ist überall da beibehalten worden, wo ein Bogen sie angibt.

Kritischer Kommentar.

[Die Zahlen 1) 2) etc. beziehen sich auf die entsprechenden Zeichen über dem obersten System in der Partitur. P. = Partitur.]

Prologo. 1) Zwischen *h* und *a* der Achtel steht ein überzähliges: *g*. Man kann auch *g* annehmen und *a* auslassen, was der Sequenz, zwei Takte später, besser entspräche. 2) Die P. hat *c* in der Singstimme, und *A* im Baß, offenbar Schreibfehler. 3) Letztes Viertel *A* im Baß. 4) *H* im Baß. 5) P. hat zwei Achtelpausen. 6) P. *c* statt *d*. 7) P. Baß *G*. 8) P. zweite Stimme *h* statt *c*. 9) P. zweite Note der Oberstimme *a* statt *h*. 10) P. hat *a g fis*. 11) P. vorletzte Note *h* statt *a*.

Akt I. Sc. 1. Der Baß fehlt in der P. 2) P. hat die Achtel: *f e d c*. 3) Die Diesis vor *f* scheint verdächtig, *f* wäre natürlicher.

Sc. 2. 1) Baß: *F*.

Sc. 3. 1) P.: *partite*. 2) Zwei Kreuze über dem System deuten in der P. die Aufhebung des vorangehenden *B rotundum* an. 3) Im Libretto *spirar* statt *mancar*. 4) Die P. hat im Baß eine Brevis als erste Note, die ebenso gut als *a*, wie als *g* gelesen werden kann; nach Analogie der Wiederholung, zwei Takte später, nehme ich — gegen Kretzschmar — auch hier *a* an. 5) Die Stelle hält die Durtonalität durchweg fest, so daß die Hinzufügung der Diesis vor *c* unbedenklich erscheint. 6) Im Baß ist vielleicht auf dem zweiten Taktteil ein *fis* anzunehmen. 7) In der P. fehlt eine Semibrevis im Baß; jedenfalls ist die letzte Note *g* als Brevis anzunehmen, statt der Semibrevis, die die P. aufweist. 8) Die erste Note der Oberstimme *h* statt *a*.

9) Die P. hat ein *B-cancellatum* statt des *B.-rotundum.* 10) Die P. notiert die ersten acht Noten der Oberstimme eine Terz höher, so daß Quinten zum Baß entstehen. Der Gang des Melismas ergibt die Umlegung. 11) P. hat *disvella* statt *divelle* (= *sveglie*).

Sc. 4. 1) Das *c* des Basses ist nach Analogie der Wiederholung der Stelle ergänzt. 2) Die Diesis vor *f* fehlt hier in der P., steht aber in der Wiederholung. 3) Textunterlage ergänzt; Baß in der P. irrtümlich *a* statt *g*.

Sc. 5. 1) Das Libretto hat *forzate* statt *costrette.* 2) Libretto: *partorir* statt *fabricar.* 3) Die P. hat im Baß *d* mit Diesis über dem System, gemeint ist offenbar *dis.* 4) Libretto: *tormento* statt *lamento.* 5) Im Baß der P. fehlt die Pause des ersten Taktteils, verbessert nach der Parallelstelle.

Sc. 6. 1) In der P. fehlt die letzte Taktnote der Oberstimme und die Silbe »*rin*«. 2) Die Singstimme verlangt *e*, da aber *c* nicht unmöglich ist, beließ ich die Lesart der P. 3) Die Diesis steht in der P. vor *g*, gehört aber vor *f*. 4) P. *aprarenza* statt *apparenza.* 5) Die P. hat *d* in der Singstimme. 6) P.: *d* im Baß.

Sc. 7. 1) Libretto hat *Imperatrici* statt *le grandezze.*

Sc. 8. 1) Libretto: *veggo* statt *miro.*

Sc. 9. 1) P. hat das unverständliche *acopistar.*

Sc. 10. 1) Die P. hat ein punktiertes Achtel und ein Sechzehntel, es fehlt also ein Viertel. 2) Die P. hat das unwahrscheinliche *d.* 3) Wiederum *d* in der P., das in *c* zu verbessern ich mich für berechtigt hielt.

Sc. 11. 1) Das *B-rotundum* steht unter der Baßnote, so daß der Septimenakkord auf *a* angenommen werden kann, obwohl auch *as* denkbar wäre. 2) Diese Stelle habe ich originalgetreu gegeben, obwohl sie mir nicht unverdächtig erscheint. 3) Vor der letzten Note des Taktes (*a*) sowie vor derselben Note des nächsten Taktes stehen undeutliche Zeichen, die man als *b* auslegen kann.

Sc. 12. 1) Die Baßnote *A* ist ergänzt.

Sc. 13. 1) Vor dem ersten *d* ein Kreuz (♯) das offenbar vor das folgende *c* gehört. 2) Baß in der P.: *c.* 3) Die Baßnote *B* ergänzt. 4) Baß in der P.: *d c*, statt *c d.*

Akt II. Sc. 1. 1) Text nach dem Libretto ergänzt. 2) Text gleichfalls ergänzt.

Sc. 2. 1) Das *c* des Basses ist ergänzt.

Sc. 3. 1) Von hier an fehlen in der P. die szenischen Bezeichnungen, die ich nach dem älteren, geschriebenen Libretto ergänzte. 2) In der P. ist die Baßsingstimme mit dem Generalbaß unison notiert. Ich habe ihn konform der ersten Strophe wiedergegeben.

Sc. 5. 1) Die P. hat vor den beiden ersten Noten der Singstimme je ein ♭. 2) Von hier an bis zum Beginn des Vierviertelaktes ist der Text nach dem Libretto ergänzt. 3) Vielleicht ist in der Singstimme statt *c h h a* zu lesen: *c c c h*. 4) In der P. ein ♭ vor dem *e*. 5) Die zweite Stimme hat in der P. irrtümlich die Sechzehntel *cis d* statt *h cis*.

Sc. 6. 1) In der P.: *e*. 2) Die zweite Stimme lautet in der P.: *a g a f*. 3) Es läge näher den harten Dreiklang auf *fis* zu wählen, der sich aber, mit Rücksicht auf den dann unvermeidlichen Schritt *ais—d* in der zweiten Stimme, verbietet. 4) Text nach dem Libretto ergänzt. 5) P.: *c* im Baß. 6) Baß vorletztes Viertel: *g*.

Sc. 9. 1) P.: *d* im Baß. 2) P.: *d* im Baß, das entsprechend der Parallelstelle am Schluß der Scene in *H* verändert wurde. 3) P.: *asfidar* statt *assuefar* (gewöhnen). 4) P.: *H* im Baß, Schreibfehler für *A*.

Sc. 10. 1) Die Partitur legt nur die ersten Worte: *Felice cor mio* unter, so daß der Text bis *doppo nembi* nach dem Libretto ergänzt werden mußte. 2) P.: *c* im Baß. 3) Die letzte Baßnote in der P. irrtümlich *e* statt *d*, in der Singstimme als letzte Note *h* statt *a*. 4) Das Zeichen **C** gehört hierher; in der P. steht es erst einen Takt später.
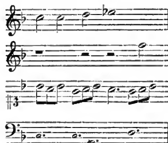
Sc. 11. 1) Statt des *gis* erwartet man *a*, da aber die P. ein *g* mit dem *B-cancellatum* davor aufweist, wagte ich nicht die Stelle zu ändern. 2) P.: *c* im Baß. 3) P.: *d* in der Singstimme. 4) In der P. steht die Singstimme eine Terz höher. Offenbar hat hier dem Kopisten der Altschlüssel vorgeschwebt, während er den Mezzosopranschlüssel beließ. 5) P.: *h a*, statt *g f*. 6) In der P. steht zwischen dem *b* des Basses und dem *a* ein *f* mit Diesis, das mir harmonisch unrichtig erscheint.

Sc. 12. 1) Die Stelle ist zweifelhaft. An die erste Brevisnote *g* ist eine Semibrevis dicht herangerückt, so daß ich eine Ligatur von zwei Brevis, und die Semibrevis für eine Brevis nehme, und demgemäß notiere. 2) Der Baß ist

in der P. verschrieben, und nach der Parallelstelle — 8 Takte weiter — verbessert. Die dritte Note der Oberstimme lautet in der P. *cis*, die sechste *h*, die ich in *e* und *d* zu ändern mich für berechtigt hielt. 3) Hier prallen die liegende Tonika *d*, und die große Terz der Dominante, zusammen. Eine Veranlassung einen Schreibfehler anzunehmen, etwa statt der letzten Note *a*, *g* anzunehmen, lag nicht vor, weil solche Härten im Chorsatz des 16. und 17. Jahrhunderts wiederholt vorkommen. Überdies ist die Stelle bei allen Wiederholungen so notiert. 4) Die Baßnoten nach Analogie der Parallelstelle ergänzt. 5) Baß ergänzt.

Sc. 14. 1) Baß ergänzt. 2) In der P. vor dem *g* eine Diesis, die vor die folgende Note *f* gehört. 3) Baß ergänzt. 4) Text in der P. unleserlich. 5) Der Baß lautet in der P.: *b b a g a*; die Noten *a g* sind offenbar verschrieben für *b a*. 6) Baß in der P.: *e*.

Sinfonia. 1) Takt 3 scheint hoffnungslos korrumpiert. Er lautet in der P.:



Die Lösung, die ich versuchte, nimmt allerdings eine Umgestaltung der ersten Violinstimme und des Basses vor; sie hält sich an die Stimmführung, und ordnet die Harmonie nach ihr. Vielleicht ist die zweite Hälfte des dritten Taktes überhaupt zu streichen. 2) In der P. hat die dritte Stimme *d* als erste Taktnote. 3) Wieder in der dritten Stimme *d* statt *es*.

Akt III. Sc. 1. 1) Baß der P. *f*. 2) Der Baß dieses Taktes ist ergänzt.

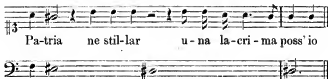
Sc. 2. 1) Die Baßnoten der P. lauten: *b d c d g*; das überzählige und harmonisch störende erste *d* habe ich weggelassen.

Sc. 3. Baß der P.: *H a* statt *d g.* 2) Baß des Taktes ergänzt. 3) P. hat *carnefice* mit falscher Betonung; ich zog daher das Synonimum manigoldo des Libretto vor. 4) Die Stelle ist verschrieben. Daß die vier Sechzehntel der Oberstimme als Achtel notiert sind, ist leicht als Schreibfehler festzustellen. Dagegen lautet der Baß *g c*, und ist mit der Oberstimme nicht gut vereinbar. Die ganze Wendung verlangt die Kadenz nach *G*-dur; deshalb änderte ich den Baß in: *g d g.*

Sc. 4. 1) P.: *d d* in der Oberstimme als letzte Taktnoten. 2) Baß in der P. *d.* 3) Baß: *g.* 4) Die Diesis im Baß steht vor der Note *H*; ich nehme an, daß die große Terz gemeint ist, und füge in der Singstimme vor *d*, der ersten Note des Taktes, ein Kreuz ein. *H*-moll wäre vorzuziehen. 5) Baß: *d.*

Sc. 5. 1) Baß: *e* in der P. 2) Baß: *H* in der P. 3) Baß: *fis.*

Sc. 6. 1) In der P. ist die Silbe *ter* des Wortes *interdici* hier auf den ersten Taktteil des nächsten Taktes gelegt, also betont, während drei Takte vorher ganz richtig deklamiert wurde; deshalb füge ich ein Achtel im Auftakt hinzu, und korrigiere die Silbenverteilung. 2) Die Stelle ist korrumpiert und lautet in der P.:



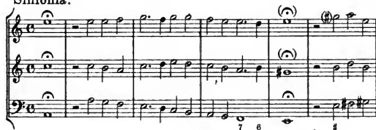
3) Die Betonung: *lacrima* glaubte ich nicht ändern zu dürfen, da sie fünf Takte später wiederkehrt.
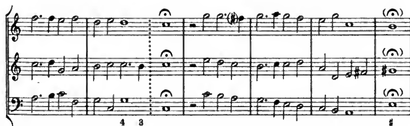
Sc. 7. 1) Die Oberstimme der P. lautet: *e e e e e d*, und ist offenbar verschrieben. Der Text nach dem Libretto ergänzt. 2) Der Baß der P. laut *g* darunter: 3 4 6. Die Stelle ist nur zu harmonieren, wenn man statt *g*, *c* annimmt und die Bezifferung auf den dritten Taktteil bezieht.
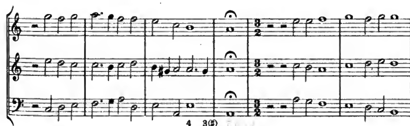
Claudio Monteverdi: L' Incoronazione di Poppea.

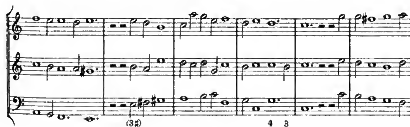
Prologo.
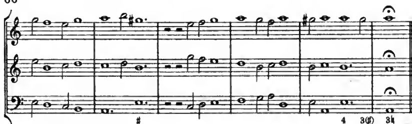
Sinfonia.
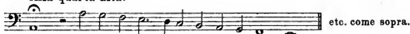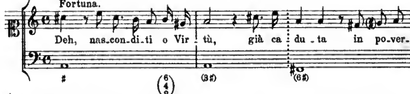








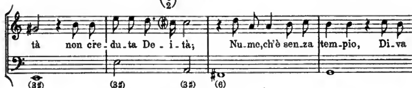


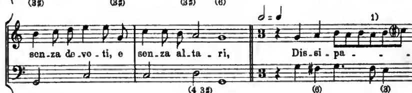
Alla quarta alta.
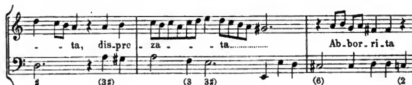


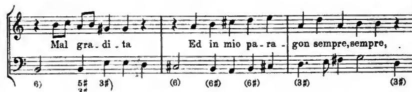
Prologo.











sem - pre, sem - pro scher.ni - ta. Già Re-gi-na, hor ple-be-a

(3♮) (4 3♯)(3♯)

che per comprar-ti gl'a-li - men-ti,e le ves ti I.............. pri - vi -

(3 - 3)

le-gi ei ti - to - li ven - des - ti. O-gni tuo profes - so-re, se da

(6♯) (3♯) (♯) (3♯)

2)

me stà di - vi - so Sem-bra un fo - co di - pin-to, Che ne scal-da, ne splende;

(♯)

Re-sta un co-lor se - pol-to In pe - nu ria di lu - ce; Chi pro-fes - sa Vir-

(3♯) (3♯ - 6♯ 3) (6 6♯ 4 3♮)

tù, non spe-ri mai mai, mai non spe-ri ma - i di

3 (6 6 6 3♯) (3♯ - 3 6♯ 3♯ 6 6 6 3♯ 5♯ 3 2 6 3♯ 6♯ 6)

pos - se - der ric - chez - - - - - - - za, o....

(6 3 4♯ 2 6 4 4♯ 2 6 4 6) (2 3 6 6♯) (5♯ 3) 3

glo - - - - - - - - - - - ria......... al - cu..............

na, Se pro - tet - to non è, non è,... non è dal - la Fortu -

na,..................... da la For - tu - na, Se pro - tet - to non è, non

è, non è non è dal - la For - tu - na, so pro

tet to non e, non......... è, non....... è dal - la For - tu - na.

Virtù.

Deh, som - mer - - - - - gi - ti mal na - ta, Rea chi -

me - ra del - le gen - ti, Fat - ta Dea dogl' im - pu - den - ti. Jo

son, io son la ve_ra | sca_la, Per cui na_ | tu_ra al som_mo ben a_ _

(3♯) (3♯) (♮)

_ _ _ _ _ | _ _ _scen_de, | 6) Jo son, io

(3♯) (3♮) (3♮)

son la tra_mon_ta_na | Che so_la in segno agl' | in_tel_let_ti hu_ma_ni

(3 4/2 3)

L'ar _ te del | na _ vi _ gar.................. | ver _ _ | _ so l'O_lim_

(6♮ 6) (2) (6)

po. Può | dir_si sen_za a_du_la | zio_ne al_cu_na, Il | pu_ro in_

(7♯/4/2 – – –) (3♭)

cor_ru_ti_bi_ | le es_ser mi_o | Ter_mi_ne conver_ti_bi_le con

Di_o, Che | ciò non si può dir, non si può | dir, di te, For_

(6)

tu - - na, che | ciò non si può dir, non si può

(3)

dir, non si può dir, di | te, di te For - | tu - na.....

(6) (6) (3♯)

Amore.

Che vi cre-de-te, o | De - e Di | - vi-der tra di voi del mondo

(3♯) (6 3♭)

tut to, La Signo - | ri-a e'l go-ver-no, Es-clu - | den-do ne A-mo-re,

Nu-me, ch'è di am-bi | voi tan-to è mag-gio - | re? | Jo le vir-tu-ti in-

(3♭ 5 4 3♮)

seg - no, Jo le foi - | tu - ne do - mo; | Ques - ta bam-bi - na e -

(6)

tà, Vin - | ce di an-ti-chi-tà Il | tem-po, e ogn' al - tro

(6) (6) (6) (6)

Di - o, Ge-mel-li siam l'e-ter-ni-ta-do, ed io......... Ri-ve-

ri-te-mi, A-do-ra-te-mi, E di vostro so-vra-

- - - - no il no-me da-te-mi, e di

vostro so-vra- - - - no il no-me da-te-mi.

Fortuna.

Hu-man non è hu-man non è

Virtù.

Non è ce-le-ste co-re, non è ce-

non è ce-le-ste co-re, Che con-ten- - der ar-dis-ca con A-

le-ste hu-man non è non è ce-le-ste co-

mo - re, hu - man non è, non è, non è,

re, Che con - ten........................ der ar - dis - ca con A - mo - re, che con -

(♯) (6) (6♯)

9)

non è ce - le - ste co - re che.... con - ten - - der ar -

ten - - der ar - dis - ca, con A - mo - re,

(6) ♯(6) (6 3♯)

10)

dis - ca con A - mo - ro............ hu - man non è non è ce -

hu - man non è, non è ce le - ste co - re.......... non è

(6) (6 4) (7 6♯) (3) (6♯) (3) (6)

le - ste co - re che con - ten - - der

non è non è cho.... con ten - - der, che con

(7 6♯) (6 3♯ 6 ♮) 3 6

11)

che con - ten - - der ar - dis - ca, ar - - dis - ca............................

ten - - der che con - ten - - der ar - dis - ca..........................

7 6 3 6

con A-mo-re, con A - mo - re.

con A-mo-re, con A - mo - re.

(#) (#) (4 3#)

Amore.

Hog-gi in un sol cer-ta-me L'un e l'al-tra di voi da me ab-bat-tu-ta, Di-rà, che'l mondo a cen-ni miei si mu - ta.

(6) (6) (6)

Sinfonia.

Atto primo, Scena prima. Ottone, due Soldati della guardia di Nerone, che dormono.

Ottone.

E pur' io tor_no, e pur io tor_no qui, qual

(6♯ 6 6) (3 _ _ 3 _ _)

li_nea al cen_tro, Qual fo_co a sfe_ra......

(6/4) (6)

e qual ru_scel........ lo al ma_re, E se ben lu_ce, ben

(6/4 3) (6)

lu_ce al_cu_na non m'ap_pa_re, Ahi!.................. ahi!.........

3 (6♯/4/2) (6/5) (6 3♮ 6)

ahi!.................. ahi! so ben i_o, cho sta il mio sol qui den_tro.

3 6 (6/3♮) (6)

E pur io tor_no, io tor_no qui, qual li_nea al cen_tro.

(6 6 7) (3♯) (6 3 6/4 3♯)

Ritornello.

Ottone.

Ca - ro tet-to, ca-ro tet-to, tot-to a-mo-ro-so Al-ber-go di mia vi-ta e del mio be-ne, Il pas-so e'l cor-ro ad in-chi-nar-ti vie-ne, il pas-so e'l cor...... ad in-chi-nar-ti vie-no.

Ritornello.

Ottone.

A-pri, a-pri un bal-con, Pop-pe-a, a-pri a-pri, Col bel vi-so, in cui son le...... sor-ti...... mi-e, Pre-vie-ni, pre-vie-ni, pre-vie-ni, a-ni-ma mi-a, pre-cor-ri il di-e.

Ritornello ut sopra.

Sor-gi, sor-gi e dis-gom-bra ho-ma - - - - - - - i, sor-gi e dis-gom-bra ho-ma-i Da ques-to ciel.......... .... ca-li-gi-ni e te-ne-bre Con il bo-a - - - - - to, con il be-a-to a-prir di tu-e.......... pal-pe-bro.

Ritornello come sopra.

So-gni, so-gni, por-ta-te a vo - - - - - - - - lo, por-ta-te a vo-lo...... su l'a-li no - - - - - stre in dol-ce fan-ta-si-a Que-sti, questi sos-pir' al-la di-

let - - - - ta mi - - a. Mà, che veg-gio, in-fo-li-ce?

Non già fan-tas-me, o pur not-tur-ne lar-ve? Son

que-sti, son que-sti i ser-vi di Ne-ro-ne, ahi!.... ahi! dun-que

Agl' in-sen-sa-ti ven-ti Jo dif-fon-do i la-menti, Ne-ces-si-to le

pie-tre a de-plo-rar-mi, A-do-ro questi mar-mi, Amo-reg-gio con

la-gri-me un balco-no, E in grem-bo di Pop-pe-a, e in grem-bo di Pop-

pe-a, dor-me Ne-ro-ne Ha con-dot-ti co-sto-ro per cu-sto-

dir se stes - so dalle fro - di. O...... sal-vez-za de Pren - ci-pi in fe -
(6) (7 3) (6#)

li - ce, Dor-mon pro-fon-da - men-te i suoi cu - sto - di.
(6) (6 6#) (3#)

Ahi, ahi, per - fi - da Pop-pe - a, Son que - sto le pro -
(7 5 3♮)

mes-se e i giura-menti Ch'ac-ce-se-ro il cor mi-o? Questa, que-sta è la fe-de, o
(6#) (6#)

Di - o, Di - o Di - o! Jo son quell' Ot - to - ne, che ti se-guì,
(6#)

Che ti bra-mò, Che ti ser-vì, quell' Ot-ton che t'a-do - rò, Che per pie -

gar-ti e in-te-ne - rir-ti il co ro, Di la - gri-me im-porlò pre-ghi de-vo-ti,
(5♮) (6#) (6 7 6) (#) (6) (3♮)

Gli spir-ti a te sa-cri-fi-can-do in vo-ti. M'as-si-cu-ra-sti al fi-ne,

Ch'ab-brac-cia-to ha-vrei... nel tuo bel se-no, Le mie be-a-ti-tu-

-dini a-mo-ro-se, I-o di cre-du-la speme il se-me spar-si,

Ma, ma l'a-ria, l'a-ria e'l ciel a dan-ni mie-i ri-vol-to.

Scena seconda. Ottone e due soldati, che si risvegliano.

Soldato primo.
Chi par-la? Chi par-la?

Ottone.
Tom-pestò di ru-i-ne

Sold. primo.
Chi par-la?

Ottone.
il mio rac-col-to.

Sold. pr.
Chi va li? chi va li?

Soldato secondo.
Ca-me-ra-ta, Ca-me-ra-ta!

Sold. pr.
Ohi-mè, an-cor non è di?

Sold. sec.

Ca_me_ra_ta, che fai? Par_che par_li so_gnan_do.

Sold. pr.

Sor_go_no pur dall' al_ba i pri_mi ra_i.

(#)

Sold. sec.

Sù, ris_ve_glia_ti tos_to,

Sold. pr.

Non ho dor_mi_to in que_sta not_te ma_i.

(3♮) (3#)

Sold. sec.

Sù, sù, sù, ris_ve_gli a_ti tos_to, Guar_dia_mo il nostro pos_to.

(3#) (3#)

Sold. pr.

Sia ma_lo_det_to A_mor, sia ma_le_det_to A_mor sia ma_lo_det_to A_mor, Pop_pe_a, Ne_ro_ne, E Ro_ma e la mi_li_ti_a

...ABOUT the ROTTEN POLITICAL MORAL STATE of the EMPIRE.

(5# 3#) 6 (#)

Sa_tis_far io non pos_so al_la pi_gri_tia Un gior_no, un ho_ra so_la. La no_stra Im_pe_ra_

(6) (6 3♭) (6) 6

1)

tri_ce, Stil_la se stes_sa in pianti, E Neron per Pop_pe_a la vi_li_
pen_de. L'Ar_me_nia si ri_bel_la, Et e_gli non ci pen_sa.
(6) (3♯)
La Pa_no_nia dà all' ar_mi, dà all' ar_mi, et ei se ne ri_
(3♯) (6♯) (6)
Sold. pr.
_ de. Di' pur, di' pur ch'il Pren_ce nostro rubb'a
(6) (3♯ 6 6 6 4 3♯)
tut_ti, Per do_nar ad al_cu_ni, L'in_no_cen_za va af_flit_ta,
(3♯) ♭ (♯)
Sold. sec.
El sce_le_ra_ti stan sem_pre a man drit_ta. Sol del pe_dan_te
Sold. pr.
Se_ne_ca si fi_da. Di quel vec_chion ra_pa_ce?
(♯)

Sold. sec. — Di quel vol-pon sa-ga-ce.

Sold. pr. — Di quel reo cor-ti-gia-no, Che fon-da il suo gua-da-gno, Nel tra-dir il com-pa-gno.

Sold. sec. — Di quell' em-pio ar-chi-tet-to, Che si fà ca-sa sul se-pol-cro al-tru-i.

♯ ♯ (6 8 6♯)

Sold. pr. — Non ri-dir, non ri-dir, quel che di-cia-mo. Nel fi-dar-ti va scal-tro; Se gl'oc-chi non si fi-dan l'un dell' al-tro, E pe-rò nel guar-dar van sem-pre in-sie-me.

(6 6♯) ♭ ♭ (3♯) (3♯) (6) (6 4) (3♯) ♭

o = d

Sold. pr. — Im-pa-

Sold. sec. — Im-pa-ria-mo im-pa-ria-mo da gl'oc-chi;

ria_mo, im_pa_ria_mo da gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi.
Impa_
(6)

ria - - - - - - - - - - - mo da
(#)

Im_pa_ria_mo, im_pa_
gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi, im_pa_ria_mo
(6#) (#)

ria - - - - - - - - - - - - -
im_pa_ria - - - - - - -

- - - - mo da gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi.
- - - - mo da gl'oc_chi, A non trat_tar da scioc_chi.

Sold. pr.

Ma già s'imbian_ca l'al_ba, e vie_ne il dì; Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, Tac_ciam, tac_ciam, Ne_ro_ne è qui.

Sold. sec.

Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, Tac_ciam, tac_ciam, tac_ciam, Ne_ro_ne è qui.

Scena terza. Poppea e Nerone.

Poppea.

Signor, Signor, deh...... non par_ti_re, So_stien, che queste brac_cia Ti cir_cor_di_no il col_lo, Co_me le tue bel_lez_ze cir_con_da_no... il cor mi_o.

Nerone.

Pop_pe_a, la_scia ch'io par_ta;

Poppea.

Non partir, non partir, Si _ gnor, deh non par _ ti _ re. Ap _ pe _ na spunta l'al _ ba e tu, che se _ i L'in_car_na _ to mio so _ lo, La mia pal_pa _ bil lu _ ce, E l'a_mo_ro _ so dì del_la mia vi _ ta, Vuoi si ri_pen_te far da me, da me, da me, da me par_ti _ _ ta? Deh! non dir, Di par _ tir, Che di vo _ ce si a _ ma _ ra a un so_lo ac_cento, A _ _ hi pe_rir, a _ hi........ man_car quest' al_ma sen _ to.

Nerone.

La no_bil_tà........ de' na_sci _ men _ ti tuo _ i Non per_met _ te, ché

Poppea.
Ro-ma Sappia, che sia-mo u-ni-ti, In-fin ch'Ot-ta-via, In-fin che?
in fin che?
Nerone.
In fin ch'Ot-ta-via non ri-ma-ne es-clu-sa,
Poppea.
Non ri-ma-ne?
Non ri-ma-ne?
Nerone.
In fin ch'Ot-ta-via non ri-ma-ne es-clu-sa Col re-pu-dio da me.
Poppea.
Van-ne, van-ne, ben mi-o, ben mi-o,
Van-ne, vanne, ben mi-o, ben mi-o, van-ne, ben mi-o.
Ritornell,
Nerono.
In un sos-spir, sospir, che vien Dal pro-fon-do del cor, in un sos

pir, sospir, che vien, sospir, che vien dal pro-fon-do dei cor, In-ciu-do un
bac-cio o ca-ra, ca-ra, ed un a Di - - o, Ci ri-ve-
drem ben tosto, si, si, ci ri-vedrem, ci, ri-vedrem ben tosto, I - do-io
mi-o, ci ri-ve-drem ben to-sto, I - - do-lo mi - o.

Ritornello.

Poppea.

Si-gnor, sempre mi ve-di, sempre, sem-pre, sem-pre mi
ve-di, An - zi mai non mi ve - di, Si-gnor sem-pre mi

Poppea.

Ro_ma Sappia, che sia_mo u_ni_ti, In_fin ch'Ot_ta_via, In_fin che?

Nerone. Poppea.

in fin che? In fin ch'Ot_ta_via non ri_ma_ne es_clu_sa, Non ri_ma_ne?

(♯) (♮)

Nerone.

Non ri_ma_ne? In fin ch'Ot_ta_via non ri_ma_ne es_clu_sa Col re_

(3♯)

o = d Poppea. 4) 5)

pu_dio da me. Van_ne, van_ne, ben mi_o, ben mi_o,

♯ (6)

Van_ne, vanne, ben mi_o, ben mi_o, van_ne, ben mi_o.

♯ (♯) (6) (6/4 ♯)

Ritornell,

d = ♩ Nerone. SPEAKS OF HIS ARDENT LOVE FOR POPPEA

In un sos_spir, sospir, che vien Dal pro_fon_do del cor, in un sos

(3♯) (3 - 3 -) (6) (♯)

pir, sospir, che vien, sospir, che vien dal pro-fon-do del cor, In-clu-do un

bac-cio o ca-ra, ca-ra, ed un a Di - - o, Ci ri-ve-

drem ben tosto, si, si, ci ri-vedrem, ci, ri-vedrem ben tosto, I - do-lo

mi - o, ci ri-ve-drem ben to-sto, I - - do-lo mi - o.

Ritornello.

Poppea.

Si-gnor, sempre mi ve-di, sempre, sem-pre, sem-pre mi

ve-di, An - zi mai non mi ve - di, Si-gnor sem-pre mi

ve_di sempre, sem - - pre, sem_pre mi ve_di, An - zi

(6) (6)

mai non mi ve - di Per_chè - - - - s'è ver.....

(6) (6 5)

8)

.... che nel tuo cor io si_a En_tro al tuo sen ce_la - ta, Non posso, non

(6♯) (6 5) ♯ (6 3 3♯ (3♮) 6 3 3♯ 3♯ 6) (6 3♯)

pos_so, non pos_so da tuoi lu_mi es - ser mi_ra - ta, non pos_so, non

(3♯) (3♯) (3♭) (6 3♮)

pos_so, non pos_so da tuoi lu_mi es - ser........ mi - ra - ta.

(6) (6♯)

o = d Nerone. (ADORED VISION)

A_do - ra_ti miei ra - i, Deh, re_sta_te_vi ho - ma -

(3 4 5 6 3♯ 6 3♭) (7)

i, Deh, re_sta_te_vi ho ma - - i. Ri_man_ti, o mia Poppe -

(6) (3♭) (3♭ 3♯)

a, Cor vez_zo, e lu_ce e lu_ce mi _ a.

(6) #

Poppea.

9)

Deh! non dir, Di par_tir, Che di vo_ce si a _ ma _ ra un so lo ac_

(6 4 2♭)

cen_to, Ahi...... pe_rir, ahi, man_car quest' al _ ma sen _ to.

(7 3♭ 7 5 3♭ 6♭ 4 _ 2 5 3♭) (76 3♮) (6 4 3♯ 7)

o = 𝅗𝅥 Nerone. (DO NOT REPEAT)

Non te _ mer, non te _ mer, non te _ mer, non te_mer, tu stai me_co, stai me_co a tut_te

6 (6♯ 3 3) (6)

l'ho _ re, Splen_dor...... negl'oc_

(3♯)

chi, e de _ _ _ _ _ _ _ _ _

10)

Poppea.

_ _ _ _ _ i _ tà nel co _ re. Tor_ne_rai?

(6 4♮) (6 5 3) (6 4 3♯ 3♮) (♯)

Nerone.
Se ben lo vò, Pur te - co stò, pur te - co stò.
Poppea.
Tor - ne - rai?

Nerone.
Il cor..... dal - le tue stel - le Mai, non si di - vei - le.

Poppea.
Tor - ne - rai?
Nerone.
Jo non pos - so da te, non pos - so, non pos - so da te, da te vi - ver dis - giun - to, Se non si smem - bra la u - ni - tà dei pun - - to, se non si smem - bra la u - ni - tà dei pun - to.

Poppea.
Tor - nerai?
Nerone.
Tor - ne - rò!
Poppea.
Quan - do?
Nerone.
Ben to - sto!
Poppea.
Ben to - sto, Me'i pro - met - ti?
Nerone.
Te'i giu - ro!

Poppea.
E me l'os-ser-ve-ra-i?

Nerone.
E se a te non ver-rò, tu a me ver-ra-i.

Poppea.
E me l'os-ser-ve-ra-i?

Nerone.
E se a te non ver-rò, tu a me ver-ra-i.

Poppea.
A Di-o!

Nerone.
A Di-o!

Poppea.
Ne-ro-ne, Nero-ne a Di-o!

Nerone.
Pop-pe-a, Poppe-a, a Di-o!

Poppea.
A Dio, Ne-ro-ne, A Di-o!

Nerone.
A Dio, Pop-pe-a, a Di-o!

Scena Quarta. Poppea e Arnalta.

o = d Poppea. [Give's thanks to Goddess of Hope for her great fortune] 1)

Spe-ran-za,............ tu mi va-i Il cor ac-ca-rez-zan-do,

Ritornello come sopra.

(3♮ 3♮) (3) (4 3) (6) (4) (6) (7) ♯

Spe-ran-za,.................... tu mi va-i Il ge-nio lu-sin-gan-do,

(5/4 3) (4 3)

..... E mi cir-con-di in-tan-to Di re-gio, si, ma i-ma-gi-

(3♯) (8♯ 7/3♮ 6/5 3♯ 6/4 6 6/5 6/4 3♯) (2 6 6♯)

na-rio man-to; No, no, non te-mo, no, no, non te-mo, no, di no-ia al-

(3♯ 3♮) (6♯) (7) (6♯)

cu-na, no, no, non te-mo, no, no, no, non te-mo, non te-mo

(3 6 6♯ 3♯) (3♯) (6 6)

no, no, no, non te-mo, non te-mo no, no, no, di no-ia al-cu-

(3) (6) (5 6) (6♯)

o = d 2)

na. Per me guer-reg-gia guer-reg-gia A-mor,

(3♮) 3♯ (♯) (6)

per me guer-reg-gia, guer-reg - gia A-mor, per me guer - reg-gia, guer-

reg-gia A-mor, guer-reg-gia A-mor, e la For-tu-na, e la For-tu - na.

etc.

Poppea.

No, no, non te-mo no, no, no, non te-mo, no, di no-ia al-cu - na.

Arnalta. [POPPEA'S NURSE] [WARNS HER AGAINST MARRIAGE TO NERO]

Mi-ra, mi-ra Pop - pe - a, Do-ve il pra-to è più a-me-no e di-let-

to - so, di-let - to - so, Stass' il ser - pent' as - co -

so. Dei ca - si le vi-cen - de son fu-nes - te. La cal -

ma è pro - fe - zi - a del-le tem - pe - ste, del-le tem -

Poppea.

pe - ste del - le tem - pe - ste. Non te - mo, non te - mo, no, non te - mo, non te - mo, no, di no - ia al - cu - na,

Per me guerreg - gia, guer reg - gia A - mor, per me guerreg - gia, guerreg - gia A - mor, e la For - tu - na, e la For - tu - na.

Arnalta.

Ben sei paz - za, ben sei paz - za, se cre - di, Che ti pos - sa - no far con - ten - ta e sal - va, Un gar - zon cie - co, un gar - zon cie - co, ed u - na don - na, u - na don - na cal - va, ben sei paz - za, ben sei paz - za se cre - di.

? NERO'S wife

Scena quinta. Ottavia, Nutrice.

Ottavia. [LAMENTS THE SORROWS of WOMANKIND]

Disprez_za_ta Re_gi_na, Re_gi_na, Re_gi_na disprez

za_ta, dis_prez_za_ta Re_gi_na Del Mo_nar_ca ro_ma_no af_

flit_ta, af_flit_ta,... af_flit_ta mo_glie. Che

fò? o_ve son? che penso? che penso? O del_le Don_

ne mi_se_ra_bil ses_so: Se la na_ta_ra e'l cie_lo Li_be_re ci pro_

du_ce, Il ma_tri_mo_nio, il ma_tri_mo_nio, c'in_ca_te_na

ser_ve. Se con_ce_pi_mo l'huo_mo, O del_le don_ne mi_se_

ra_bil ses_so, Al no_stro em_pio ti_ran for_miam le membra, Al_lat_tia_mo il car_ne_fi_ce cru_de_le, Che ci scar_na, e ci sve_na, E siam co_stret_te, siam co_stret_te per in_de_gna sorte A noi me_des_me fa_bri_car la mor_te.

Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, em_pio Ne_ro_ne, Ne_ro_ne, o Di_o, Di_o, ma_ri_to Be_stem_mia_to pur sem_pre, E ma_le_det_to dai cor_do_gli mie_i do_ve, ohi_mè, ... do_ve se_i?

In brac_cio di Pop_pe_a,

1) 2)

7 6♯ 3♯) ♯ (6) (7) (6) (5♯ 3♯ 7 3♮) (5♯ 3 5 3) ♯ (6 3♮) (6 5 3♭) 6 5 ♯ 3♯) (6 4♮ 2) ♯ (7♮ 5 3) 6 5 (7 3♮) (6 3♯) (3♯) (5♮)

in brac_cio di Pop_pe_a, di Pop_pe_a, Tu di_mo_ri...

... fe_li_ce...... e go_di,...... fe_li_ce e go_di, e in_

tan_to Il fre_quen_te ca_der de' pian_ti mio_i Pur va qua_si fer_

man_do Un di_lu_vio di spec_chi, in cui tu mi_ri Dentro al_le tue de_li_tie i

miei, i miei, i miei mar_ti_ri. De_stin, de_stin, se stai là

sù, Gio_ve as_col_ta_mi tu, Se per pu_nir Ne_

ro_ne Ful_mi_ni, ful_mi_ni, ful_mi_ni, ful_mi_ni,

ful-mi-ni tu non ha - - - i, D'im-po-ten - za t'ac-cu-so,

D'in-giu-sti - tia t'in - col-po, Ahi...... tra-pas-so tropp' ol-tre e me ne

pen-to, Sup-pri.... mo e se-pe - lis-co In ta-ci - tur-ne an-go-scie

4) etc.

il mio tor - men - to.

Nutrice.

O-di, o-di di tua fi-da nu-tri-ce, o-di gl'ac - cen-ti.

Se Ne - ron per - so ha l'in - ge-gno Di Pop - pe-a nei go-di - men-ti, Scegl' al - cun,

scegl' al-cun, scegl' al-cun, che di te de - gno D'ab, d'ab-

brac - ciar, d'ab.brac.ciar.ti si con.ten - ti. S'è l'in.giu.ria a Ne.ron

(6) (6) (6) ♯

o = 𝅗𝅥

tan.to di.let - ta, Hab - bi, hab - bi pia - cer tu an - cor,

(5 –)

hab.bi hab.bi pia.cer tu an.cor, nel far ven - det - ta.

(6) (3 4) (3♯ 7/3♭ 6 5 3♯ 3♮) 5♭/3♭ 4

Ritornello.

o = 𝅗𝅥

o = 𝅗𝅥 Nutrice.

E se pur as - pro ri - mor - so Dell' ho - nor t'ar - re - ca

(5 4 –) (3♯) (3 4♮ 6 3♮ 6♮)

no - ia, Fa ri - fles - so al mio dis.cor - so, Ch'o.gni duol, o.gni

(3 - 6) (3♭ 3 - - 3♭)

duol ti sa - rà gio - ia.

Ottavia.

Co - si soz - zi ar - go - men - ti Non in - te - si più mai da te, Nu - tri - ce.

(6♭ 7/3♭ 3♯) ♯ (6) (6) ♯

Nutrice.

Fa, fa, fa, fa ri - fles - so al mi - o dis - cor - so, ch'o - gni mal, o - gni mal, o - gni mal, o - gni mal, o - gni mal ti sa - rà gio - ia, ti sa - rà gio - ia, ti sa - rà gio - ia.

(3♮ - -) (3 - -) 3♯ - -) (6) (6) (3 - -) (3 - -) (3 - - 4/2 3 -) (4♯/2 6 6/5♮) (3♭ 7/5/3♭) ♯
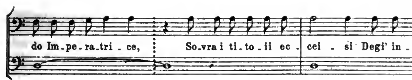
etc.
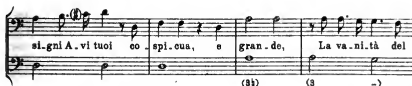
Scena sesta: Seneca, Ottavia, Valletto. - OCTAVIA'S PAGE

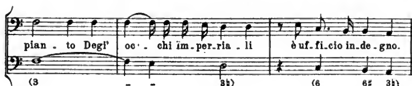
Seneca. PHILOSOPHER, COUNSELS OTTAVIA

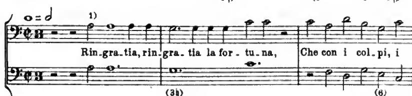
Ec - co la scon - so - la - ta Don - na, as - sun - ta all'im - pe - ro, Per pa - tir il ser - vag - gio: O Glo - ri - o - sa del mon -
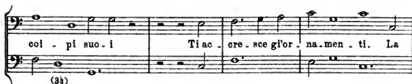
♭ ♭ ♭ (3♮) (3♭) (3 3) (6♭3♮/4 3♭)
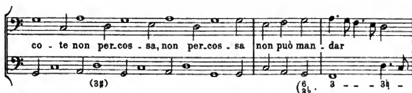

do Im-pe-ra-tri-ce, Sovra i ti-to-li ec-cei-si Degl' in-
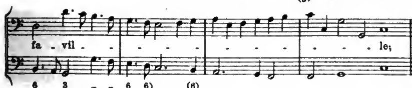

si-gni A-vi tuoi co-spi-cua, e gran-de, La va-ni-tà del
(3♮) (3 -)


pian-to Degl' oc-chi im-per-ria-li è uf-fi-cio in-de-gno.
(3 - - 3♮) (6 6♯ 3♮)


1)
Rin-gra-tia, rin-gra-tia la for-tu-na, Che con i col-pi, i
(3♮) (6)


col-pi suo-i Ti ac-cre-sce gl'or-na-men-ti. La
(3♮)


co-te non per-cos-sa, non per-cos-sa non può man-dar
(3♯) (6 3♭ 3 - - - 3♮ -


fa-vil-le;
6 3 - - 6 6) (6)

Tu dal de_stin col_pi _ ta, dal destin col_pi _ ta, Pro_du_ci a te me_desma

2) al _ ti splen _ do _ ri, Di vi _ gor, di for_tez_za Glo _ _ rie mag_
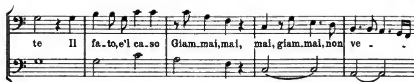
gio_ri as _ sai, che la
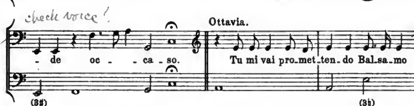
bel_lez za. La va_
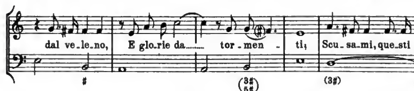
ghez_za del vol _ _ _ _ _ 3) to i li _ nea_men_ti, 4) Che in ap_pa_

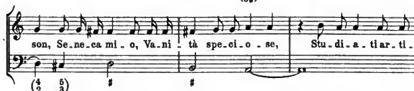
ren _ za il _ lu _ stre Ri_splendon co _ lo _ 5) ri_ti e de_li _ 6) ca _ ti,
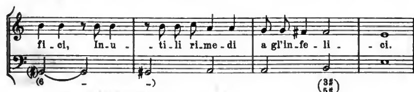
Da pochi la_dri di ci son rub_ba _ ti. Ma la vir tù co_stan_

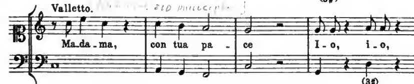

te Il fa_to, e'l ca_so Giam_mai, mai, mai, giam_mai, non ve_
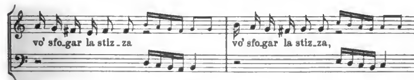

check voice !
Ottavia.
_de oc_ _ca_so.
Tu mi vai pro_met_ten_do Bal_sa_mo


dal ve_le_no, E glo_rie da...... tor_men_ti; Scu_sa_mi, que_sti


son, Se_ne_ca mi_o, Va_ni_tà spe_ci_o_se, Stu_di_a_ti ar_ti_


fi_ci, In_u_ _ti_li ri_me_di a gl'in_fe_li_ _ci.


Valletto.
Ma_da_ma, con tua pa_ce I_o, i_o,


vo' sfo_gar la stiz_za vo' sfo_gar la stiz_za,

i _ o, i _ o vo sfo_gar la stizza, che mi | mo - - - ve Il fi_lo_so_fo as_

6

tu _ to, vo'sfogar la stiz_za, che mi | mo - - - ve, il fi_lo_so_fo as_

(♯) ♯

tu_to, il gab_ba | Gio _ ve. | M'ac_cen_de, m'ac_cen _ de, | m'ac_cen_de,

(6 5)

m'ac_cen _ de, m'ac_cen _ de, m'ac_cen _de, m'ac | cen_de pur a sde _ gno, m'ac_

♯ (6)

cen_de, m'ac_cen de pur a | sde_gno, Que_sto mi | ni _ a _tor di | bei con_cet_ti,

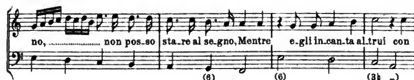
(3♯) (6 3♮)

.... Non pos_so sta_re al | se_gno, no, non pos_so, non | pos_so, non posso, non
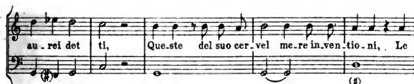
(6♯) (3 - - - 7 3 6 5 6 7 6♯)

pos_so, non pos_so | star al se_gno, no, no, ... no, ... | no, no, no, no,
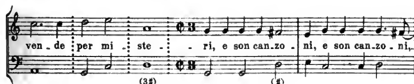
6♯ 3♮) (3 6 3 3 6 3 5 3 6♯)
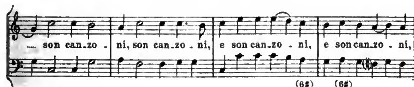


no, ... non pos-so sta-re al se-gno, Mentre e-gli in-can-ta al-trui con
(6) (6) (3♮ -)
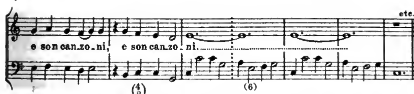


au-rei det ti, Que-ste del suo cer-vel me-re in-ven-tio-ni, Le
(♯)



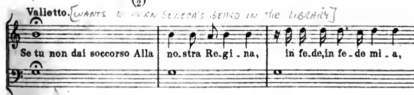
ven-de per mi-ste - ri, e son can-zo - ni, e son can-zo-ni,
(3♯) (♯)



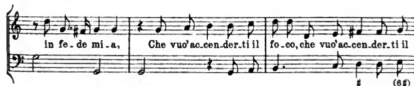
son can-zo - ni, son can-zo - ni, e son can-zo - ni, e son can-zo - ni,
(6♯) (6♯)



etc.
e son can-zo-ni, e son can-zo-ni.
(6)



Valletto.
Se tu non dai soccorso Alla no-stra Re-gi-na, in fe-de, in fe-de mi-a,



in fe-de mi-a, Che vuo' ac-cen-der-ti il fo-co, che vuo' ac-cen-der-ti il
♯ (6♯)

fo - co, che vuo'ac-cen - der-ti il fo - co E nel-la bar-ba,e nel - la

bar-ba,e nel - la bar-ba,e nel-la li - bre-ria,in fe - de, in fe - de

mi - a, in fe-de mi - a, in fe - de mi - a.

Scena settima.

Seneca. SINGS OF EMPTINESS & VANITY OF GREAT MEN IN THE WORLD.

Le por-po-re re - ga - li e le gran-dez - ze D'a-cu-te

spi-ne e tri-bo-li con-te-ste Sot-to for-ma di ve-ste Son il mar-

ti-rio a pren - ci - pi...... in - fe - li - ci; Le co-ro-ne e-mi-

nen-ti Ser-vo-no so - lo a in-dia-de - mar tor - men-ti. Del-le

Scena ottava: Pailade e Seneca.

for - te Vin-ce-rò, vin-ce-rò vin-ce-rò gl'ac-ci-

den-ti e le pau - - re.

Do-po il gi-rar del-le gior-na-te o-scu re, È,

è, è di gior-no in-fi - ni-to in-fi-ni-to al - - -

ba, al-ba la mor - te, è di gior-no in-fi - ni-to al - ba la mor - te.

Scena nona: Nerone e Seneca.

Nerone. SAYS HE WILL DIVORCE OTTAVIA

Son ri-so-lu-to al fi - ne, O Se-ne-ca, o ma - e-stro, Di ri-

mo-ver Ot-ta-via Dal po - sto di con-sor-te, E di spo-sar, e di spo-

sar, e di spo_sar Pop_pe - a.
(8♮ 6) (5/3 - 3♯)
Seneca. [ADVISES HIM NOT TO]
Si_gnor, nel fon_do al_la mag_gior dol_cez_za Spes_so gia_ce nas_co_sto il pen_ti_mento, Con_si glier sce_le_ra_to è il sen_ti_men_to; Ch'o_dia le leg_gi, e la ra_gion disprez_za.
♯ (6) ♯
etc.
Nerone.
La_scia i di_scor_si, io vo_glio, io vo_glio, vo_glio a mo_do mi_o.
Seneca.
Non ir_ri_tar, non ir_ri_tar, non ir_ri_tar il Po_po_lo e'l Se_na_to.
Nerone.
Del Se_na_to e del Po_po_lo non cu_ro.
(3♯)
Seneca.
Cu_ra al_men di te stes_so e di tua fa_ma.
♯ (6) (43♯)
Nerone.
Trar_rò la lin_gua, a chi vor_rà bia_smarmi.
etc.

Nerone.

Tu, Tu, Tu, mi sfor-zi al-lo sde-gno, mi sfor-zi al-lo sde-gno,

al-lo sdegno, al-lo sde-gno, al-lo sdegno, al-lo sde-gno: al tuo di-spet-

to, E del po-po-lo in on-ta, e del Se-na-to, E d'Ot-

ta-via, e del Cie-lo e del a-bis-so, Sian-si giu-ste o in-giu-ste, sian-si

giu-ste o in-giu-ste, le mie vo-glie, Hog-gi, hog-gi, hog-gi Pop-

pe-a sa-rà mia mo-glie, sa-rà mia mo-glie, sa-rà mia mo-glie.

ornament

Seneca.

Si-a-no in-no-cen-ti i Re-gi, O s'ag-gra-vi-no sol di col-pe il-lustri;

1)

S'in_no_cen_za si pe r_de, Per_da_si sol per gua_da_gnar i Re_gni,

(5♮) 3♯

Che il pec_ca_to com_mes_so, Per ag_gran_dir .... l'Im_

(3♯) ♯ (4 3 6 3♮) (6)

pe_ro Si as_sol_ve da se stes_so; Ma che u_na fe_mi_nel_la hab_bia pos_

(3♯ 3 4 3)

san_za, Di con_dur_ti agl'er_ro_ri, Non è, non è col_pa di Re_ge,

(7 6)

Nerone. 3IDS SENECA TO LEA...

e Se_mi_de_o, E un misfat_to ple_be_o. Le_va_mi_ti di_nanzi,

(6 6 5 3♭ 4 3♯) ♯

Ma_e_stro im_per_ti_nen_te, Fi_lo_so_fo in_so_len_te.

♯

Seneca.

o = d

Il par_ti_to peg_gior sem_pre, sempre, sem_pre so_vra_sta,

Quando la for_za al_ia...... ra _ gion con_tra _ _ sta.

(6)

Scena decima: Poppea e Nerone. (Ottone in disparte.)

Poppea.

Co_me dol_ci, Si_gnor, co_me so_a_vi, Ri_u_sci_ro_no a te la not_te an_da_ta Di que_sta boc_ca i ba_ci?

Nerone.

Più ca_ri, ca_ri, più ca_ri, ca_ri, e più morda_ci......

Poppea.

Di que_sto, di que_sto se_no, i, i, i po_mi?

Nerone.

Mer_tan le mam_me tue, le mam_me, le mam_me tue, più dol_ci no_mi, più dol_ci, più dol_ci no_mi.

Poppea.

Di que-ste, di que-ste braccia, di que-ste braccia

i dol-ci, dol-ci am-ples-si?

Nerone.

I-do-lo mi-o, deh,

...... in se-no, in se-no an-cor, in se-no ancor t'ha-ves-si, t'ha-ves-si,

very erotic part!

Pop-pe-a, respi-ro ap-pe-na; Mi-ro le lab-bra tu-e, E mirando ri-

cu-pe-ro con gl'oc-chi Quello spir-to in-fiamma-to, Che nel ba-

ciar-ti, o, o ca-ra, ca-ra, in te............ di-fu-si...

...... Non è, non è più in cie-lo il mio desti-no, Ma stà dei labbri tuoi,

ma stà dei labbri tuoi, ma stà dei lab_bri tuoi nel bel ru_bino.

(3# 5# 6# 6) (3#) (#) (3# 6# 6 3#) (6 5 3 6# 3# 5#)

Poppea.

Signor, Si_gnor,........ le tue pa_ro_le son si dol_ci, Ch'io nell'

(3#) (5 3♮ 4 3) (3)

a_ni_ma mia.................. Le ri_di_oo a me stes_sa, E l'in_ter_no ri_

(6) (2 6 - 7 3 6# 4 3# 3#) (3

dir_le, Ne_ces_si_ta al de_li_quio il........ cor a_

6) # (6) (7 3♮ 6♭) (6) (4# 5

man_te. Co_me pa_ro_le le o.......... do, co_me ba_ci,

6 4 3#) (6 3 6)

ba_ci, io le go_do; Son de' tuoi ca_ri, tuoi ca_ri det_ti I sen_

(6 7♭ 3 6♭ 4 5) (3# 6# 6 7 6)

_si, si so_a_vi, e si, e si..... vi_va_

4)

(6 3♮)

ci, Cho non con_ton_ti, non conten_ti, non conten_ti di blandir l'u_

(6) (6) (7 3♮)

di_to, Mi pas_sa_no a stampar su'l cor su'l

(3#) # (3#) (3# _ 6) (6 3#)

cor i ba_ _ _ oi, Cho non oonton_ti, non conton_

(5# 3#) (6)

ti, non oonten_ti di blandir l'u_di_to, Mi passa_no a stampar

# # #

su'l cor su'l cor i ba_ _ ci

(3♮) (3#)

Nerone.

Quost' oc_col_so Di_a_de_ma, ond' io so_vras_to Degl' huo_mi_ni o de'

Re_gni al_le For_tu_ne Te_co, te_co di_vi_der vo_glio

E allhor sa-rò fe-li-ce, Quando il ti-to-lo ha-vrai d'Im-pe-ra-tri-ce.
Ma, ma, che di-co, ohe di-co, o Pop-pe-a, Troppo pic-ciola è
Roma ai merti tuoi, Troppo angusta è l'I-ta-lia al-le tue lo-di, E al tuo bel
viso è bas-so pa-ra-go-ne.... L'es-ser det-ta con-sor-te di Ne-ro-ne;
Et han ques-to svan-taggio i tuoi begl' oc-chi, i tuoi begl' oo-chi, Che trascenden-do i na-tu-ra-li e-sem-
pi E per modes-stia non toccan-do i cie-li Non ri-ce-von tri-

bu_to d'al_tro ho_no_re, Che di so_lo si_len_tio........................

(6 6 6 3♯) (3 –) (3♯)
3♮

e di stupo_re.

(4 3♯)

Poppea. [INCITES NERO'S ANGER AGAINST SENECA]

A speran_ze su_blimi il cor in_al_zò,............

(3 2) (6 6)

Perchè tu lo co_man_di,........................ E la mode_stia mia.......

(3♯) (6 6)

...... ri_ce_ve vi_ta; Ma trop_po s'at_traver_sae im_pe_

(6)

di_sce Del_le Re_gie pro_mes_se il fin so_vra_no,

(3♯)

Se_ne_ca, il tuo ma_e_stro, Quel_lo sto_i_co sa_ga_ce,

Quel fi_lo_so_fo a_stu_to, Che sempre ten_ta persuader al_tru_i Ch'il tuo

Nerone.

scet.tro, il tuo scet.tro di . pen.da sol da lu . i. Che? che?

(3♯) (3♯)

Poppea. Nerone.

Ch'il tuo scettro,il tuo scettro di . pen.da sol da lu . i. Quel decre.pito

(6) (6) (3♯) ♯

Poppea. Nerone. Poppea. Nerone.

paz.zo Quel, quel ha tanto ar.di . re, ha tanto ar.di . re. O . là,

♯ ♯ (3♯) ♯ ♯ ♯

[TELLS SOLDIERS THAT SENECA MUST DIE]

va.da,vad' un di vo . i A Se.ne.ca vo.lan . do, e im.ponga a
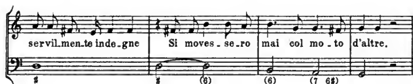
lu . i Ch'in questa se.ra ei mo.ra Vuo', che da me, da me l'ar.
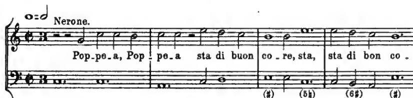
(3♯)

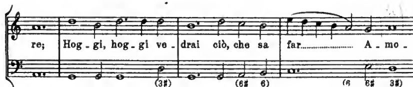
bi . trio mio di . pen.da, Non da con . cet.ti e da so . fis.mi al.tru . i,
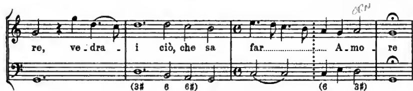
Rine.gherei per po.co La po . ten.za dell' al.ma, s'io crodes.si,Che

(6) (3♯) ♯
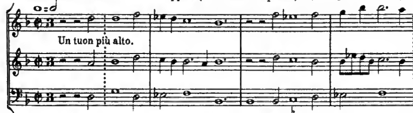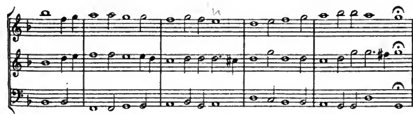








Scena undecima. Ottone e Poppea. (Arnalta in disparte.)





𝅗𝅥 = ♩ (ALTO)

Ottone. [REPROACHES POPPEA FOR HER CRUELTY & INFIDELITY.]

Ad al_tri tocca in sor _ te, Be_re il li_cor, e a me guardar il va_so, A_per_te son le.......por _ te A Neron, ed Otton fuo _ ri è ri ma _ so, Sie_de e_gli a mensa, a sa _ to_lar sue bra _ me, In_a_ma_ro di _ giun mor' io, mor' lo di fa_me.

La stessa Sinfonia un quarto più alto.

o = 𝅗𝅥 Poppea.

Chi na _ sce sfor_tu _ na _ to,.................. Di se stes_so si dol_ga,e non d'al_tru _ i, Del tuo pe _ no _ so.............. sta_to As _ pra ca _ glon, Ot_ton, non son, ne fu _ i, Il de_

stin get_ta i da_di, e i pun_ti at_ _ ten_ _de,

L'e_ven_to, o buo_no, o re_o, da_ lui dipen_ _de.

etc.

Ottone.

E co_si, e co_si l'am_bi_tio_ne Sovr' og_ni vi_tio, tien la mo_nar_chi_a?

Poppea. SHE REJECTS HIM ALTOGETHER

Co_si, co_si....... la mia ra_gio_no In_col_pa i tuoi ca_pric_ci di paz_zi_a.

Ottone.

È que_sto del mio a_mor il guider_do_ne?

Poppea.

O là, non più

Ottone.

E que_sto del mio a_mor il guider_do_ne?

Poppea.

Non più, non più, son di Ne_ro_ne.

DESPAIRS LOSS OF POPPEA

Scena duodecima. Ottone.

Ottone.

Ot_ton, Ot_ton tor_na, tor_na in te stes_so. Il più imper_fet_to ses_so Non ha per sua na_tu_ra Altro d'huma_no in se, che la fi_gu_ra, mio cor, mio cor, tor_na, tor_na in te stes_so Co_stei pensaal co_mando, e se ci ar_ri_va, se ci ar_ri_va La mia vita è per_du_ta, Ot_ton, tor_na, tor_na in te stes_so. El_la te_men_do Che ri_sappia Ne_ro_ne I miei passa_ti a_mo_ri, Or_di_rà in_si_die all' in_no_cen_za mi_a, Indurrà colla forza un, un, che m'ac_

cu - si Di le - sa Maestà, di fel - lo - ni - a. La ca - lun - nia, dai
gran - di fa - vo - ri - ta, Distrug - ge agl' in - nocen - ti ho - nor, e vi - ta.
Vo', vo' prevenir co - ste - i Col fer - ro, col fer - ro, o col ve - le - no,
Non mi vuo' più nu - trir, no, no, non mi vuo' più nutrir il ser - pe in se - no
A que - sto, a que - sto fi - ne Dunque ar - ri - var do - ve - a L'a - mor
tu - o, l'a mor tu - o, per - fi - dis - sima, perfi - dis - sima Pop - pe - a.

Scena tredecima. Drusilla e Ottone.

Drusilla.
Pur sem - pre con Pop - pe - a O con la lin - gua, O col pen -

Ottone.

sier dis-cor-ri. Dis-cac-cia-to dal cor vie-ne al-la lin-gua,

E dalla lin-gua è con-seg-na-to ai ven-ti Il no-me di co-

lel, Che in-fe-de-le tra-dì gl'af-fet-ti mie-i.........

(3♯) (4/2) 3♯ 5♭/3♮ 4 3♭ 4♯/2 5/3♭ 4 3 3♯) 1)

Drusilla.

Il tri-bunal d'A-mor........ Tal-hor giusti-tia fà,........ Di me non

hai pie-tà, Al-tri si ri-de Ot-ton del tuo do-lo-re.

(6 6 6) (6♭ 6/4 6 6) 6/4 (6 6♮) (5/3♭ -) (7/3) (6) (7) (6♭/4) (3♭)

Ottone. OFFERS HIS DEVOTION TO HER, DENYING POPPEA'S LOVE.

A te di quant' io son,..... Bel-lis-sima Don-zella, Hor fò li-bero

(3♮) (3♭) (3♭)

don, Ad' al-tri, ad' al-tri, mi ri-tol-go E so-lo so-lo tuo sa-

2) (6)

rò, Drusil_la mi_a; Per_do_na, o ...... Dio, per_do_na Il pas_

sa_to scor_te_se mio co_stu_me, Benchè tu del mio er_ror non mi ri_

pren_da. Confes_so, con fes_so i fal_li an_da_ti, Ec_co_ti l'al_ma

mi_a pront' all' e_men_da. Fin ch'io vi_vrò, T'a_merò

sem_pre, o bel_la, Quest' al_ma che ti fu cru_da, e ru_bel_la;

Già, già pen_ti_ta dell er_ror an_ti_co, Mi ti consa_cro ho_

mai, mi ti consa_cro ho_mai ser_vo, ed a_mi...... co.

Drusilla.
Già l'ob_lio sepel_li, Gl'anda_ti dis_pia_cer, È ver Ot_ton, Ot_ton, è ver, Che a questo fi_do cor il tuo s'u_ni?

Ottone.
È ver, Dru_silla, Dru_silla, è ver, sì, sì.

Drusilla.
Te_mo, te_mo, che tu non di_ca la bu_gi_a.

Ottone.
No, no, Dru_sil_la, Dru_sil_la, no.

Drusilla.
Ot ton, Otton, Otton, Otton, non sò, non sò.

Ottone.
Te_co non può mentir la fe_de mi_a.

Drusilla.
M'a_mi?

Ottone.
Ti bra_mo.

Drusilla.
M'a_mi, m'a_mi?

Ottone.
Ti bramo, ti

Drusilla. Ottone.

bra - mo. E come in un momento? A - mor è fo - - co,

(3#) (3#) (7♮)

e su - bi - to s'accen - de. Drusilla. Si su - bi - te dol - cez - ze, go - de, go - de

(6#) (6# 6 7 3♮)

lie - to il mio cor, lie - to, lie - to lie - to il mio cor, ma non l'in - tende, m'a - mi,

(3# 6 4 2 6 6 7) #

m'a - mi? Ottone. [ONCE MORE GIVES WAY TO REAL FEELINGS] Ti bra - mo, ti bramo, e di - can l'amor

(6) (6#)

mio..... le tue bel - lez - ze. Per te nel cor...... ho no - va for - ma im - pres -

(6) (3#) (3♮) (3#)

sa, I mi - ra - co - li tuo - i, mi - ra - co - li tuoi, cre - di a te

stes - sa....
Drusilla.
Lie - ta, lie - ta m'en va - do, m'en va - do, lie - ta m'en va - do, m'en va - do, m'en va - do, Ot - ton, Ot - ton, re - sta fe - li - ce, re - sta, re - sta, re - sta fe - li - ce, M'in - di - rizzo a ri - veder l'Im - pe - ra - tri - ce.
(3#) (6 3♭ 3#) (5 4 3) (6)
Ottone.
Le tempes - te del cor, le tem - pes - te del cor tut - te tran - quil - le, D'al - tri Ot - ton non sa - rà, d'al - tri Ot - ton non sa - rà che di Drusil - la; E pur' al mio dis - pet - to i - ni - quo a - more, Dru - silll' ho in bocca, ed ho Pop - pea, ho Pop - pea nel co - re......
(3♭) (6) (6) (4 3#) # (4# 2 3#) # (6 4) (7 6#) (7# 3 6)
Fine dell' atto primo.

MERCURY TELLS SENECA of HIS DOOM. [SINFONIE – w/ BRASS]

Atto secondo. Scena prima: Seneca e Mercurio.

Mercurio. – explains that

Alla quinta alta.

Ve_ro a_mi_co del cie_lo A_pun_to in que_sta so_li_ta_ria chio_stra Vi_si_tar_ti io vor_rei.

Seneca.

E quan_do, quando (Come sta.) mai, Le vi_si_te di_vi_ne io me_ri_tai?

Mercurio.

La so_vra_na vir_ (Alla quinta alta.) tù, di cui sei pie_no, De_i_fi_ca i mor_ta_li, E per_ciò son da te ben me_ri_ta_te Le ce_le_sti am_ba_scia_te. Pal_la_de a te mi man_da, E ti an_nun_zia vi_ci_na l'ul_ti_ma ho_ra, Di que_sta fra_le

vi-ta, E'l pas-sag-gio all'e-ter-na, ed in-fi-ni-ta.

Seneca.

O, o me fe- li-ce, fe-li-ce me, o me fe-li-ce, fe-li-ce me etc.

Come sta

L'u-scir di vi-ta è u-na be-a-ta sor-te, Se da boc-ca di-vi-na, Per ren-der-mi im-mor-ta-le, e- -sce, e- - -sce la mor-te.

1)

Mercurio.

Lie-to dun-que, lie- - -to t'ac-cin-gi, Al ce-le- -ste viag- -gio, Al su-bli-me pas-sag-

2)

gio,

(3♯) (6 3♮) (3♯)

T'in - seg-ne-rò...... la strada, t'in-seg-ne - rò la............ stra - da,

(6)

Che ne con-du - ce al - lo stel - la - to po - - - lo.

Scena seconda: Liberto, Capitano della guardia de Pretoriani, Seneca.

Liberto. [NERO'S CAPTAIN, BRINGS DECREE OF DEATH]

Si-gnor, in - do-vi-na-sti. Mo - ri, mo - ri fe -

(3♯ 5♯)

li - - - - ce, mo-ri fe - li - - ce, Chè, co-me van-no i

(6) ♯ (7 6 3♯)

gior-ni All'im-pron-to del so-le A mar-car-si di lu-ce, Co-si al-le tue scrit-

(6♯ 3) (6 3 6 7) (6 6♯)

tu-re Ver-ran per prender lu-ce i scrit - - ti al - tru -

(6) (6 7 6 3♯)

1 2

i, mo-ri fe - - - li-ce, mo-ri fe-li - - ce.

Seneca.

Van-ne, van-ne, van-ne ho - ma-i, E se par-li a Ne-ro-ne a-van-ti se-ra, Ch'io son mor - to, e se-pol-to, gli di-ra - i.

Scena terza: Seneca ed i suoi famigliari 1.)

Seneca. CALLS HIS DISCIPLES + HOUSEHOLD.

A-mi-ci, a - mi-ci, è giun-ta, è giun-ta l'ho-ra Di prat-ti - car' in-fat - ti Quel-la vir - tù, che tan-to ce-le-bra-i. Bre-ve an-go-scia è la mor-te; Un so-spir pe-re-gri-no e-sce dai co-re, O-ve è sta-to moit' an-ni, Qua-si in hos-

o = ♩

pi-tio co-me fo-re-stie-ro, E se-ne vo - - - -

3♯ 3 6 3♮) (6♯)

la all' O-lim-po, Del-le fe-li-ci-tà sog-gior-no...... ve-ro.

6 3 3♯) (6) (3♭) (♯)

o = ♩ (Famigliari.) (FRIENDS' CHORUS)

Non mo-rir, non mo-rir, Se-ne-ca,

Non mo-rir, Se-ne-ca, Se-ne-ca, non mo-rir, non mo-rir, Se-ne-ca, Se-ne-ca, non mo-rir, Se-ne-ca, no, Io per me mo-rir non vuo'

Non mo-rir, non mo-rir, Se-ne-ca, non mo-rir, non mo-rir, non mo-rir, non mo-rir,........ non mo-rir, Se-ne-ca, no,

non mo-rir, non mo-rir, Se-ne-ca, non mo-rir, Se-ne-ca, no, mo-rir, mo-rir non

T. NO

no, no, no, no, no, no, mo_rir, mo_rir non vuo',

mo_rir, mo_rir non vuo',

vuò

Io per me mo_rir non

io per me mo_rir non vuo' no, no, no, no, mo _ rir, mo_rir non vuo'

io per me mo_rir non vuo' no, no, no, no, mo _ rir, mo_rir non vuo'

vuò, ... mo _ rir non vuo'

𝅗𝅥 = ♩

Que_sta vi_ta è dol_ce trop_po

Que_sto ciel trop_poè se _ re_no,

Og_ni a_

(3 3♭) ♯ (6) (3)

Fi_nal_

Fi_nal_

ma _ ro, og_ni ve _ le _ no, Fi_nal _ men_te è lie _ ve in_top _ po, Fi_nal_

(3) (6♯) (3♯) (6)

men_te è lie_ve in _ top_po. Se mi cor_co al son_no lie_ve

men_te è lie _ ve in top_po. Mi ri_

men_te è lie _ ve in top_po.

(3 3♭) ♯

2)

sve_glio in sul mat_ti_no

Ma un a _ vel di mar_mo fi_no, Mai non da quel che ri_

(3) (6♯) (3♯)

Mai non da quel che ri _ ce_ve.

Mai non da quel che ri _ ce_ve.

ce ve, mai non da quel che ri _ ce_ve.

(6)

Io per me morir non vuo',
„Non morir Seneca" — „Seneca no" da capo.

Seneca.

I _ te_ne tut _ ti, a pre_pa_rar_mi il ba _ gno, Che

se la vi_ta cor_re, Co_me il ri _ vo flu_en _ te, In un te _ pi_do

(6) (3♯)

ri-vo Que-sto san-gue in-no cen-te, io vuo', vuo', che va-da A im-por-po-

(3#) (6) (6 3b)

(Scena quarta: La Virtù con un Coro di Virtù — Seneca.)

rar-mi dei mo-rir, del mo-rir la stra-da.

3#) (6) (6) (3# 7 6 3#)

Seneca

Scena quinta: Valletto, Damigella. NOTHING TO DO WITH PLOT of OPERA

Valletto. [TWO SERVANTS IN A FLIRTATION]

Sen-to un cer-to, non so che, Che mi piz-zi-ca, e di-iet-ta,

b b (6)

Dim-mi tu, che co-sa e-gli è Da-mi-gel-la a-mo-ro-set-ta.

(6 5 3♮) (6 6♮ 3b 7 6 3♮) b 5 3b

Ti fa-rei, ti di-rei, ti di-rei, ti fa-rei, Ma non sò, quel

b (6) (6# 3♮) (6) b (6 3) (6♮ 3 3b)

Trillo

ch'io vor-re-i, ma non sò, quei ch'io.... vor-re-i.

Ritornello.

(6 5 3b 3♮ 3b) (5b 3b 6♮ 3b 3b) 3♮ 3b

Se sto te_co, il cor mio bat - - - - - - te,

Se tu par_ti, io sto me - len - so, Al tuo sen di,

vi_no lat_te, Sem_pre a_spi - ro, e sem_pre pen_so. Ti fa_rei,

ti di_rei, ti di_rei, ti..... fa - rei, Ma non so.....quel

ch'io vor_re - i, ma non so quel ch'io....... vor_re - i.

Ritornello come sopra.

Damigella.

A_stu_tel_lo gar_zo_nel_lo Bam_bo_leg_gia a - mor in........ te, bam_bo_

leg_gia a_mor, bam_bo_ leg - gia a - mor, bam_bo_ leg_gia a_mor in......... te

Se di_vie_ni a_man_te, af_fè Per_de_rai to_sto il cer_vel_lo.

Tres_ _ea a_mor per so_laz_ _zo coi bam_bi_ni, Ma se_te A_mor, e tu, due ma_lan_dri_ni.

Valletto.

Dun_que a_mor co_sì com_min_cia? co_sì com_min_cia? co_sì com_min_cia? Eu_na co_sa mol_to, mol_to dol_ce? Io da_re_i, per go_der il tuo di_let_to, I ci_reg_gi, i ci_reg_gi, le pe_ra ed il con_fet_ _ _to, ed il con_fet_ _to.

Ma, se a_ma_ro di_ve_nis_se Questo mel, que_sto mel, que_sto mel, che

si mi piace, L'a_dol_ci_re_sti tu, Di_me_lo, vi_ta mi_a, di_me_lo, di?

(7 # # (6) # (3♮) (6/5 8/3 3#)

Damigella.

L'a_dol_ci_rei, si, si, si, si, l'a_dol_ci rei,.... si.

(6) (3#) (6) (6) (6)

1st DUET

5)

O ca_ro, o ca - - - ro, o ca - ro,

O ca_ra, o ca - - ra o ca -

(6) (6#/4/3 6/4 3#)

o ca - ro, o ca - ro, o

ra, o ca ra, o ca ra, o

(6# 6) (6) (6)

ca - ro, go_dia_mo...... go_dia_mo, o ca - ro, o ca_ro, o ca - ro, o

ca - ra, go_dia_mo...... go.

(4 3#) (3#) 6 (7/3#) (6

ca_ro go_dia - mo, o ca - ro, o ca_ro, go - dia - mo....

dia - - mo, go_dia_mo, go_dia - mo, go - dia - mo.....

6) (6/4 6#/5) (7/4 6#/3 3#) (6)

Ritornello. Adagio.

(6) (6) (6) (6 8 6 3♯ 7 5) (6) (3♯) (3♯) (3♯)

Scena sesta: Nerone Lucano. (Petronio Tigellino.)

Nerone. 1)

Or, che Se-ne-ca è mor-to, Can-tiam, can-tiam, Lu-ca-no, can-

Lucano.

Can-tiam,

tiam, can-tiam,

can-tiam,

(6) (6 6♯) (3 6 6 6)

can-tiam Lu-ca-no, A-mo-ro - - - - - - se can-

(6♯ 6 3♯) (6 6♯) (3 6♯) (3♯ 3♯ 6)

zo-ni In lo-de di quel vi-so, che di sua ma-no A-mor nel cor,

3♯ 3♯) (2 6 - 6) (6 6 6♯)

nel cor, nel cor, nel cor m'ha in-ci-so, can-

Can-tiam, can-tiamo Si-

(6) (6) ♯ (6) (3♮ 6♭ 7 3♭ 3♯) (6) (3♯)

tiam, can_tiam, ... can_tia - - - - - - - - - -

gnor, can_tia - - - - - - - - - - -

(6) (3 6♯)

2)

- mo di quel vi_so ridente, ri_ den - - - - - - - - - - - - -

- mo di quel vi_so ridente, ri_ den - - - - - - - - - - - -

♯ ♯ ♯ (6)

te Che spira glo - rie, glo - rie, ed in_flu_

te, Che spira glo - rie, glo - rie, che spi_ra glo - rie

♯ (3♯) ♯ ♯ (6)

i - sce, in_flu_i_sce a_mo - ri, che spi_ra glo - rie, glo - rie, ed

glo - rie, che spi_ra glo - rie, glo - rie ed in_flu_i_sce,

♯

in_flu_i_sce a - mo - ri, che spi_ra glo - rie, glo - rie,

in_flu_i_sce a - mo_ri, che spi_ra glo - rie, che spi_ra glo - rie,

(4 3)

ed in_flu_i_sce, in_flu_i_sce a_mo_ri, a_mo_ri, can_

glo_rie ed in_flu_i_sce a_mo_ri, a_mo_ri can_tiam,

(6 4) #

tiam, can_tiam di quel vi_so, can_

can_tiam di quel vi_so, can_tiam, can_

(3#) (3#)

tiam, can_tiam di quel vi_so be_a_to, be_a_to,

tiam, can_tiam di quel vi_so be_a_to, be_a_to, In cui l'i_de_a d'a_

(3# 6) (6)

Che sep_pe su le ne_

mor se stes_sa po_se

(3# _ 5# 4 3# 3 3# _ 3 3) (6 6 7 _ 4 5 4 3#) . # (#) # (6# 6)

vi, Con no_va me_ra_vi_glia, che sep_pe su le ne_

Che sep_pe su le ne_vi con no_va me_ra

(6) (5 6) (6 3♮)

3)

vi, che sep_pe su le ne_vi con no_va me_ra_vi_glia A_ni

vi_glia A_ni_mar in car_nar, che sep_pe su le ne_

(3#) (6 5) (6 4# 2 6 5# 3♮ 6 3# 7 3♮ 5# 3♮) (6 6)

mar, in car_nar, in car_nar, in car_nar la gra_na_ti_

vi con no_va me_ra_vi_glia a_ni_mar, in car_nar la gra_na_ti_

(6# 3#) (6 6 6#) # (8 7 4 3#)

glia. Can_tiam,

glia. Can_tiam, can_tiam,

(6)

can_tiam,

can_tiam,

(3 6#) (6)

di quel_la boc_ca, A cui l'In_dia e l'A_ra_bia Le per_

di quel_la boc_ca, A cui l'In_dia e l'A_ra_bia Le per_

- le con_sa_crò,...... do - nò gl'o - do - ri. Boo - ca

- le con_sa_crò,...... do - nò gl'o - do - ri. Boo - ca

3#

Boo_ca, boc_ca, boc_ca, boc_ca, Ahi!

- Boc_ca, boo_ca, che se ra - gio_na,

(6#) #

Ahi! Ahi! Ahi! de -

se rag_gio_na, o ri - - - de, Con in_vi_si_bil' ar_me pu

(3#) (6) (5 6#

stin! ahi!

ge, e all' al - ma...... Do_na fe_li_ci - tà,...... men_tre l'uc -

3#) (6) 5 (6#) # (3 4# 6)

ahi! de - stin! ahi!

ci - - - de, boc - ca, boc_ca che se ra - gio_na, La_sci veg_gian - -

(6# 3♮) # (6) (6#) #

ahi!
- - - - - - do
il te - ne - ro, te -
(6) (3 6#) (3#) (3♮ 6
ahi! de - stin,
ahi!
- - ne - ro ru - bin - o, M'in - ne - - - - - - - - - - -
7 3♮ 6# 7 6# 3#) (6)
4)
ahi!
ahi!
- bria il cor di net - ta - - - - - re di -
(5 6#) (6) (6#)
ahi! ahi! ahi! de - sti - no.
[PETRONIO]
vi - - no. Tu vai, Signor, tu va - i, Nell'
(6#) (6#) # (3#)
e - sta - si d'a - mor de - li - ci - an - do, E ti pio - von da

gl'oc_chi Stil_le di te_ne_rez_za, La_gri_me di dol_cez_za.

Nerone. (Alla quarta alta)

I_do_lo, i_do_lo mi_o, Ce_le_brarti io vorre_i, Ma son minu_te fiac_co_le e caden_ti Dirimpet_to al tuo so_le i det_ti_ mie_i.

Alla 3ª alta.

Nerone.

Son ru_bin a_mo_ro_si........ Tuoi......... la_bri pre_ti_o_si, Il mio co_re costan_te E........................ di sal_do, di sal_do dia_

mante, Così le tue bellezze,ed il mio core Di

care, di care gemme ha fabricato Amore, di care, di

care gemme ha fabricato Amore.

Ritornello ut sopra.

Scena ottava. Ottone solo.

Ottone.

Come sta. I miei subiti sdegni, La politica mia già poco

d'hora M'in dussero a pensare, D'uccidere, a pensare, a pensare d'uc

cidere Poppea? Poppea? O, o, mente maledetta, perche

se tu immortale, ond' io non posso Sventarti e castigarti?

Pen_sai, par_ lai d'ucci _ der _ ti, mio be_ne? Il mio ge_nio perver_so

Ri_ne_ga_tl gli af_fet _ ti, Che un tem_po mi donas_ti, Pie gò, ca_dè, pro_

rup - pe In un pen _ sier...... de _ te _ stan - do e reo? Cam_

bia _ temi quest a - nima de_ forme, Da_te_mi un al _ tro spir_to, me_no im_

pu _ ro, Per pie_tà vostra, O De _ i! Ri_fiu _ to, ri_ fiu _ to un in_tel_

let_to, Che di_scor_re im_pie _ ta_di, Che pen_sò sangui_na - rio ed in_fer_

na _ le D'ucci _ de_re il mio be_ne, e di...... sve _ nar _ lo. Is_

vie_ni, is_vie_ni, tramor_tir_sci Scele_ra_ta me_moria in raccor_dar_lo.
(6)
Ritornello.
(3♭ 4 3♯)
Ottone.
Sprezzami, quan_to sa_i, O_diami, quanto vuo_l, Voglio es_ser Clizia al
sol degl'oc_chi tuoi, voglio es_ser Cli_zia al sol degl'
oc_chi tuoi. A_marò sen_za
spe_me Al di_spet_to, Al di_spet_to del fa_to, Fia mia de_li
_zia a_mar_ti di_spera_to Fia mia de_li_

- - - - . zia, a.marti dispera . to.

(3♯) (6 3♭) (3♭ 6 4 3♯) ♯

Biandi.rò i miei tor.men.ti, Na . . ti dal tuo bel

(3♭ 4 3♯) (3♯ 2♯ 3♯) (6)

vi . so, Sa.rò danna . to, si, ma, ma in Pa.ra . di . so,

♯ (7 6) (3♯ ♮ .) (3♯ 4♯ 2 6 4 3♯ 3♯)

sa.rò danna . to si, ma in Pa . ra . di . so.

(3♯) (6 6 5 3♭ - - - 6 4 3♯)

Ritonello come sopra.

Scena nona. Ottavia, Ottone.

Ottavia. (NERO'S WIFE, REMINDS OTTONE TO KILL POPPEA)

Tu che da.gli a.vi mie.i Ha.ves.ti le gran.dez.ze, Se me.

mo.ria conser.vi De be.ne.fi.ci ha.vu.ti, hor, dammi a.i.ta, dammi a.

♯ ♯ (6♭ 4 3 6) (6

i.ta, dam.mi, dammi a.i. . ta

Ottone.

Ma.e.sta.de, che prega, E de.

6) ♭ (7♮ 3♭) (4 3♯ 3♭) (3♮)

stin,che neces_si_tà; son pronto, son pron_to Ad u_bi_dir_ti, o Re_gi_na, Quan_do an_co bi_sognas_se Sa_crifi_ca_re a te la mia ru_i_na.

(3♯) 6 6 (5)

Ottavia.

Vo_glio, vo_glio, vo_glio,che la tua spa_da Scriva l'ob_lighi mie_i, Col sangue,col san_gue di Pop_pe_a, Vuo', che l'uc_ci_da, vuo', che l'uc_ci_da, vuo', che l'uc_ci_da.

♯ ♯ 6 (3♯)

Ottone.

Che uc_ci_da, chi? che uo_ci_da chi? chi?

(5♭) (6 3♯) (3♮ 6♮) ♭

Ottavia. Pop_pe_a!

Ottone. Che uc_ci_da, che uc_ci_da, che uo_ci_da, chi?

(3♯)

Ottavia. Poppe_a

Ottone. Pop_pe_a Pop_pe_a, che uo_ci_da Pop_pe_a?[1)]

(3♮) (5 4 3) (6) (5♯ 3♯)

Ottavia.

Poppe-a, Poppe-a, per-che dunque ricu-si, Quel, che già promettes-ti?

Ottone.

Io cio pro-mi-si? io cio pro-mi-si? Urbani-tà di compli-men-to hu-mi-le, Mo-des-tia di pa-ro-le cos-tuma-te, A che pe-na, a che pe-na mor-tal mi con-danna-te.

Ottavia.

Che dis-cor-ri, che dis-cor-ri fra-te?

Ottone.

Discor-ro, discor-ro il mo-do più cau-to, e più si-cu-ro D'una im-pre-sa si gran-de, O Ciel, o Ciel, o De-i, In questo pun-to e-stre-mo, Ritogle-te-vi i

Ottavia.

gior_ni, e i spir_ti mie_i...... Che, che che, che mor_mori?

(3) (6 5♯ / 4 3♯) (6)

Ottone.

Io vo_to, io vo_to al_la For_tu_na, Che mi do_ni at_ti_tu_dine a servir_ti.

Ottavia.

E perchè l'o_pra tua, Quan_to più presta sia, tan_to più gra_ta,

Pre_ci_pi_ta gl'in_du_gi.

Ottone.

Si tos_to ho da mo_rir? si

(3♯) (3♯)

tos_to ho da mo_rir?

Ottavia.

Ma che frequen_ti So_li_lo_qui son

(6) (5♯ / 3♯) (5♯ / 3♮)

ques_ti? ti pro_tes_ta, ti pro_tes_ta L'Im_pe_ri_al mio

(3♯)

sde_gno, Che se non vai ve_lo_ce al maggior se_gno, Pagherai, pagherai la pi_

grizia con la tes_ta.

Ottone.
Se Ne_ron lo saprà?

Ottavia.
Can_gia, can_gia ves_ti_ti, Ha_bi_to mu_li_e_bre, ti ri_co_pra, E con fro_de opportu_na, Sa_ga_ce es_se_cutor t'accingi, t'ac_cin_gi all' o_pra.

Ottone.
Dammi tempo, dammi tem_po, ond' io pos_sa In_fe_ro_cir i sen_ti_men_ti mie_i, Dis_humanar il co_re.

Ottavia.
Pre_ci_pi_ta gl'indug_gi.

Ottone.
Dammi tem_po, dammi tem_po, ond' io pos_sa imbarba_rir la ma_no, 3) no, Assuefar non pos_so in un momen_to Il ge_nio in_a_mora_to Nell'

(6) (3♯) (6 3♯) (3♮) (5 3) (6) (3♯) (5♭) (6♮) (6♭ 4) (3♮) (7 3♭) (3♯) (3♮) 6 (7 6♯) (6 4

4)

ar - ti di carne - fi.ce spi - e - ta - to.

Ottavia.

Se tu non m'ub.be.di.sci, se tu non m'ub.be.di - sci, T'ac.cu.se - rò, t'ac.cu.se.rò a Ne.ro.ne, ch'hab - bi vo.lu.to u - sar.mi Vi.o.len.ze in.ho - nes.te, E fa.rò, si, fa.rò si, che ti si stan.chi.ran.no in.tor - no Il tor.men.to, il tor.men - - to, e la mor.te in questo gior.no.

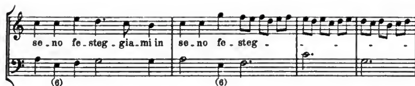
Ottone.
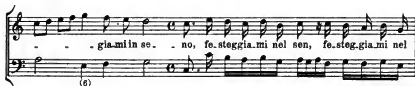
Ad ub.bedir.ti, o Impe.ratri.ce, io va - do, o Ciel, o Ciel, o De.i, in questo pun - to e.stre.mo Ri.to.glie - te.vi i gior.ni, i spir.ti mie - i......
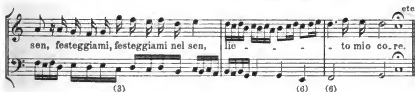
Scena decima. Drusilla, Valletto, Nutrice.

Drusilla.

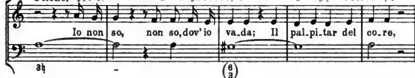
Fe_li_ce cor mi_o, fe_li_ce cor mi_o, Fe_steg_gia_mi in se_no, fe_li_ce cor mi_o, Doppo nem_bi, e gl'hor_ror, doppo nem_bi e gl'hor_ror, go_drò................................ il se_re_no, Hoggi, hoggi spe_ro, che Ot_to_ne, hoggi, hoggi spe_ro, ch'Ot_to_ne, Mi ri_con_fer_mi il suo pro_mes_so a_mo_re, hoggi spe_ro, spe_ro, ch'Ot_to_ne, mi ri_confermi il suo................................ promes_so a_mo_re, Fe_li_ce cor mi_o, festeg_giami in

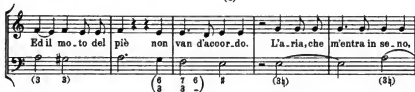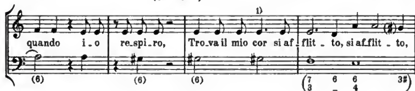




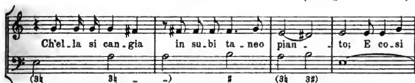


Scena undecima. **Drusilla, Ottone.**









mentr' io pe_no, L'a_ria per compassion mi piange in se_no.

(6) (6 7 6/4 3♯)

Drusilla. E do_ve, do_ve, Signor?

Ottone. Drusil_la Dru_sil_la.

Drusilla. Do_ve, do_ve, Signor mi_o?

Ottone. Te so_la, so_la, te so_la io cer_co.

(6)

Drusilla. Ec_comi, ec_comi a' tuoi pia_ce_ri.

(6♯ 6) 2) (6 3♯)

Ottone. Dru_sil_la, io vuo' fi_dar_ti Un se_cre_to gra_vis_si_mo, gra_vis_si_mo, pro_met_ti E si_len_zio, e soc_cor_so?

(6) (6/4 7♮ 6) (6)

Drusilla. Ciò, che del san_gue mio non che dell' o_ro, Può giovar_ti, e ser_vir_ti, E già tuo, più che mi_o. Pa_le_sa_mi, pa_le_sami il se_cre_to, Che del si_len_zio mi_o, Ti

(6♯) (♯) (6) (3♯ 3♮) (5/3

dò l'a-nima in pe-gno, e la mia fe-de.

Ottone. Non es-ser più ge-

5# 3# — 6 3) — (4 3#)

3) lo-sa, no, non es-ser più ge-lo-sa Di Pop-pe-a.

Drusilla. No, no

(3#) — (#)

Drusilla. Fe-li-ce cor mi-o, fe-li-ce cor mi-o, fe-steg-gia-mi in se-no.

(6)

Ottone. Sen-ti, sen-til

Drusilla. Fe-steg-gia-mi in se-no, fe-steg-gia-mi in se-no, festeg-giami,

(6)

Ottone. Sen-ti, sen-ti! Io devo Hor, hora per terri-bi-le co-man-do Im-mergerle nel sen que-sto mio brando. Per ri-co-prir me stes-so In misfat-to si gran-de, 4) Io vor-rei le tue ve-sti,

(3♮) — (3♮) — (3#) — (3#) — # — (6 4 6 5)

Drusilla.

E le-ve-sti,e le ve-ne io ti da-rò.

Ottone.

Se occultar-mi po-trò,

vi-ve-re-mo poi U-ni-ti sempre, sem-pre in di-let-to-si a-mo-ri;

Se mo-rir conver-ram-mi, Nell' i-di-o-ma d'un pie-to-so

pian-to Dimmi e-se-quie, dimmi e-se-quie, o, o, Dru-sil-
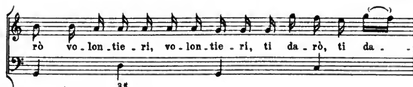
la; Se do-vrò fug-gi-ti-vo, se do-vrò fug-gi-ti-vo Scampar l'i-
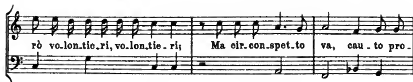
ra mor-tal di chi co-man-da, Soc-cor-ri, soc-cor-ri a

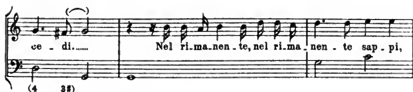
mie for-tu-ne......
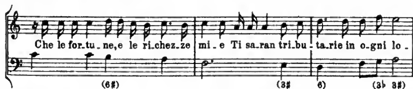
Drusilla.

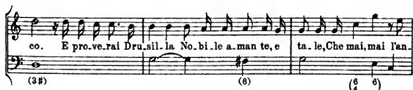
E le ve-sti e le ve-ne Ti da-

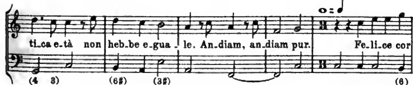

rò vo.lon.tie.ri, vo.lon.tie.ri, ti da.rò, ti da.
3#

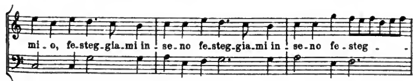

rò vo.lon.tie.ri, vo.lon.tie.ri; Ma cir.con.spet.to va, cau.to pro.

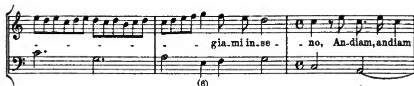

ce.di...... Nel ri.ma.nen.te, nel ri.ma.nen.te sap.pi,
(4 3#)
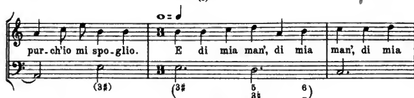

Che le for.tu.ne, e le ri.chez.ze mi.e Ti sa.ran tri.bu.ta.rie in o.gni lo.
(6#) (3# 6) (3♭ 3#)

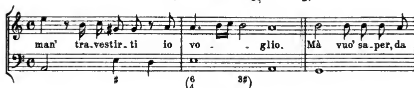

co. E pro.ve.rai Dru.sil.la No.bi.le a.man te, e ta.le, Che mai, mai l'an.
(3#) (6) (6 4 6)

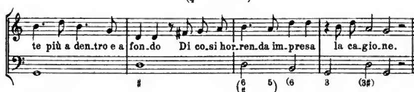

ti.ca e.tà non heb.be e.gua.le. An.diam, an.diam pur. Fe.li.ce cor
(4 3) (6#) (3#) (6)
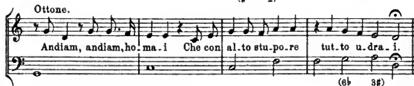

mi.o, fe.steg.gia.mi in.se.no fe.steg.gia.mi in.se.no fe.steg.



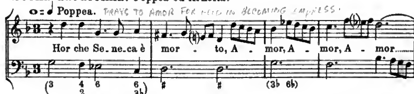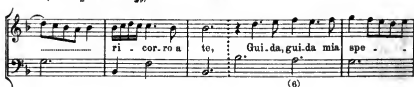








Scena duodecima. Poppea ed Arnolta.





me in por_to, Fammi spo_ _ sa, fammi spo_ _ sa, fammi spo_ _
_ _ _ _ sa, fam_mi spo_sa al mi_o Rè. etc.

o = ♩ Arnolta.

1) Ob_li_vion, soa_ _ ve,

2) I dol_ci sen_ti_men_ti In to, fi_glia, ad_dor_men_ _ _ ti

3)

Po_sa_te_vi oc_chi la_ _ _ dri A_per_ti, deh, che fa_te, Se chiu_si an_cor_ _

- rub - ba - te? ....

Poppe-a, ri - man-ti in pa - ce; .... Lu-ci ca - re, ca - re,

ca - re, e gra - di - te, Dor-mi-te dor - mi - te, ho-mai, dor - mi - te, dor-mi -

te. .... Aman - ti, a-manti, vagheggia-te, vagheg -

gia - - - - - te Il mi-ra - co-lo no - vo: È lu-minoso, lumi -

no-so il di si - co - me suo - le, E pur ve-de - te, e pur ve-de - te,

e pur ve-de - te, e pur ve-de-te ad-dor-men-ta - to il so - le.

(6 3♭ 6/4 3/♯) (4 3♯) (3♯)

(3♮) (6 7 6) ♯ (6) (6)

(6/3 -/2♯ 3♯) ♭ (3♯) (6 3♭ 6/4 5/3♯)

4) 5)

(4 3♯ 3♯) (3 6)

(6 6 6) (6 6)

(6 7/3 3 6) (3♭ 3♯) (6)

(6) (6/3♭) (5/4 - 3)

𝅗𝅥 = ♩

Scena Decima terza. Amore (scende dal Cielo, mentre Poppea dorme.)

Dor_me, l'in_cau_ta dor_me, El_la non sà, ch'hor hor ver_rà Il

pun_to mi_ci_dia_le, Co_si l'huma_ni_tà vi_ve all'oscu_ro, E quando ha

chiu_si gl'oc_chi, Cre_de es_ser_si del mal po_sta in si_cu_ro.

Aria.

O scioc_chi, o fra_li Sen_si mor_ta_li, Men_tre ca_de_te in son_na_chio_so ob_bli_o, S'ul vo_stro son_no è vi_gi_lan_te, è è vi_gilante Di_o.

Ritornello.

Amor.

Sie_te ri_ma_si Gio_co dei ca - si, Og_get_ti al ri_schio, e del pe_ri_glio pre_de, Se A_mor genio del mon_do non pro_ve_de, non pro ve - - - - - - - - de.

Ritornello come sopra.

Amor.

Dor - mi, Pop - pe - a, Ter - re_na De - a; Ti sal_ve_rà dall' ar - mi, ti sal_ve_rà dall' ar - mi al_trui ru - bel - le, ru_bel - le A - mor,........ che mo - ve il sol,........ ..... e l'al_tre, e l'al_tre, e l'al_tre, e l'al - tre stel - le.

Ritornello come sopra.

CUT

Amor.

Già sav_vi_oi_na. La tua ru_i_na; Ma non ti nuo_ce_rà........

(6) 3♯

stra_no ac_ci_den_ _ _ _ te, Ch'A_mor pic_cio_lo è,

(6) (6) (6) (6)

si, ma om_ni_po_ten_te, ma om_ni_po_ten_te, ma om_ni_po_ten_te.

(6) (6 3♮) 3♯)

Scena decima quarta. Ottone travestito, Amore, Poppea, Arnolta.

Ottone.

Ec_co_mi, ec_co_mi tras_for_ma_to D'Ot_to_ne in Dru_sil_la, d'Ot_

(7 4 8)

(6)

ton........ in Drusil_la, no, no, D'Ot_ton in Drusil_la no, no,

(6) (6) (6) (3♯) (3♯)

1)

no, d'Ot_ton in Dru_sil_la, Mà d'huom in ser_pe al cui ve_len, e rab_bia,

(3♮) (6♭ 4) 3♯ 6♯ 5 3♮ 5♯ 3♯) ♯

2)

Non vi_de il mon_do, e non ve_drà si_mi_le. Mà che veg_gio in_fe_li_ce?

♯ (7 3♮) (6 3♯ 5♯ -) (3♮)

Tu dor.mi, a . ni.ma mi . a? chiu.de.sti gl'oo.chi Per non a .

prir . li più? ca . re pu . pil . le, Il son . no vi ser.rò, Af .

fin.chè non ve.dia.te Questi pro.di.gi stra . ni: La vo.stra mor . te u . scir

..... dal.le mie ma . ni. Ohi.mè, tre . ma il pen.sie.ro, ohi.mè,ohi.mè,

il mo.to lan . gue, ohi . mè E'l cor,fuor del suo si . to,

Ra . min . go per le vis . ce.re tre.man.ti Cer . ca un cu . po re .

ces.so per ce.lar . si, O in.vol . to in un sin . gul.to, Ei ten . ta di scam.

par fuor di me stesso, Per non parti_ci_par d'un tan_to ec_ces_so. Mà, che

tar_do? che ba_do? Co_stei m'a_bor_re e sprezza, ean_cor io l'a_mo?

Ho promes_so ad Ot_ta_via, se mi pento, se mi pen_to, Ac_cel_le_ro ai miei

di fu_ne_sto il fi_ne. Es_ca di cor_te, chi vuol es_ser pi_o.

Co_lui che ad al_tro guar_da, Ch'all in_te_res_se suo, mer_ta es_ser cie_

co. Il fat_to re_sta oc_cul_to, la mac_chia_ta co_scien_za Si la_va con l'o_

bli_o. Pop_pe_a, Poppe_a, t'uc_ci_do, Amor, rispet_ti, a Di_o, a Dio.

(PREVENTS HIM FROM KILLING HER)

Amor. Un tuon più alto.

For.sen.na - to, sce.le.ra - to, I - ni - mi - co dei mio nu.me, tan.to dunque, tan.to dun - que si pre.su.me? Ful.mi.nar.ti io do. vre.i, Mà non mer - ti di mo - ri - re per la ma - no de.gli De - i. Il le.so va' da que.sti stra - - li a.cu - ti, Non toi - go, non toi - go al ma - ni - goi - do - i suoi tri - bu - ti.

Poppea.

Dru.sil - la, Dru - sil - la in questo mo.do Con l'ar.mi ig.nu.de in mano Men - tre nei giardin dor.mo so - iet - ta?

Arnoita.

Ac.cor - re - te, ac.cor.

re-te, ac-corre-te, ac-cor - re-te, ac-corre-te, ac-cor - re-te, O ser-vi, o ser-vi, o Dami-gel-le, o Da-mi-gel-le, In se-guir Dru-sil-la, In se-guir Dru-sil-la, in se-guir Drusil-la, Tanto mo-stro a fe-rir, a fe-rir, a fe-rir, a fe-rir non fia chi fal - li, dal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal-li, dal - li!

Amoro. TRIUMPHS FOR POPPEA! SHE WILL BECOME EMPRESS

Ho di-fe-sa Pop-pe-a, Pop-pe - a! Ho di-fe-sa Pop-pe-a, Pop-pe - a, Vuo' far-la im - pe - ra-tri-ce, Vuo' far-la im-pe - ra - tri-ce, im-pe - ra - tri - ce, ho di - fe-sa Pop-pe-a Pop-pe - a!

Ritornello.
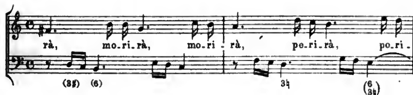
1)
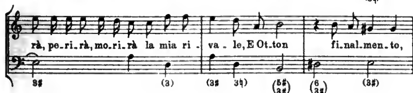
Atto terzo. Scena prima. Drusilla.
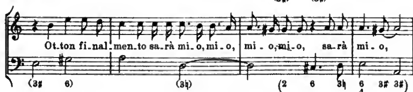
O........ fe-li-ce, fe-li-ce Dru - sil - la, O.......... fe-li-ce, o che

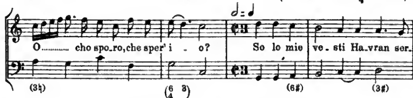
spor' io? Cor-ro, cor-re a-des - so, corr' a-des - so

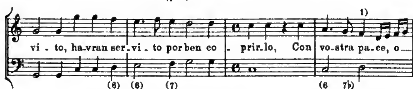
cor-re, cor-re a-des - so, corr' a-des - so per me l'ho - ra fa - ta - le, Pe-ri -

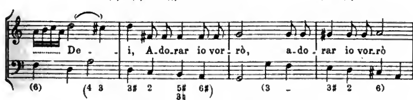

rà, mo_ri_rà, mo_ri _ rà, pe_ri_rà, pe_ri_
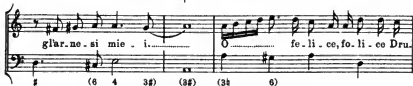

rà, pe_ri_rà, mo_ri_rà la mia ri _ va _ le, E Ot_ton fi_nal_men_to,


Ot_ton fi_nal_men_to sa_rà mi_o, mi_o, mi _ o, mi_o, sa_rà mi _ o,


O........ cho spo_ro, che sper' i _ o? So lo mie ve _ sti Ha_vran ser_


vi _ to, ha_vran ser_vi _ to por ben co _ prir_lo, Con vo_stra pa_ce, o.....


.... De _ i, A_do_rar io vor _ rò, a_do _ rar io vor_rò


gl'ar_ne_si mie _ i........ O........ fe_li_ce, fe_li_ce Dru_

sil - la, 2) O .... che spe-ro, che sper' io? ....

(4 3♯)

Scena seconda. Arnolta, Littore, con molti simili e Drusilla.

Arnolta.

Ec-co la sce-le-ra-ta, Che pen-san-do oc-cultar-si Di ve - sti s'è mu - ta - ta.

Drusilla.

E qual pec-ca-to, qual, qual pec -

Littoro.

Fer-ma-ti mor-ta se - i.

Drusilla.

Qual pec-ca - to mi con-du-ce a morte? a mor - te?

Littore.

Ancor t'in-fin-gi, sanguina-ria in degna? A Pop-po - a dormi-en-te Ma - chi-na-sti la mor-to.

Drusilla.

Ahi, ca-ro a-mi-co, ahi......... sor-te, sor-te, Ahi, ... miei ve-sti in-no-cen - ti. Di me do-ler mi deg-gio e non d'al-

2)

tru - i, cre-du-la trop-po, e trop-po, trop-po in-cau - ta fu - i.

Scena terza. Arnolta, Norone, Drusilla, Littore.

Drusilla.

In-no-cen-te son i - o Lo sà la mia coscien-za, e lo sa Di - o.

Norone.

No, no con-fes-sa, confes-sa ho-ma - i, se t'in-dus-se per o - dio, o se te spin-so au-to-ri - ta - do, o l'o ro al gran misfat - to.

1)

Drusilla.

In-no con-te son i - o, Lo sa la mia co-scienza, e lo sà Di - o.

Norone.

Flagel - li, fla-gel - li, fu - ni, fu - ni, fo - chi, fo - chi Ca-vi-no da co-stei Il mandante, il mandan-te, e i cor-rei, ca-vi-no, ca-vi-no, ca - vi-no da co-

stei il mandan-te, e i cor-rei

Drusilla.

Mi - se-ra me, più to-sto, Che una-tro-ce tor men-to, Che mi for-za a dir quel, quel, che ta-cer vor - rei.

Sopra me stes-sa toglio La sentenza mor-tal, e'l man-ca-mento.

O, o voi ch'al mon-do vi chia-ma-te a-mici, Deh! specchia-te-vi in me Questi dol ve-ro a-mi-co son gli uf - fi - ci.

Arnolta.

Che cinguct-ti, ribal-da?

Littore.

Che vanog-gi, as-sa-si-na?

Nerone.

Che par-li, tra-di-tri - ce?

Drusilla.

Con-tra-sta-no in me stes-sa Con fie-ra concor-ren-za A-mor e l'in - no-cen - za.

Norono.

Pri-ma ch'as-pri tor.

men-ti Ti fac-cia-no sen-tir il mio disde-gno Hor persua-

di..... all'o-sti-na-to in-ge-gno Di confessar gl'or-di - ti tra-di-menti.

Drusilla.

Signor, io fui la re-a, Ch'uc-ci-der vol-li, L'in-no-cente Poppe-a.......

Nerone.

Con-du-ce-te, con-du-ce-te co-stei Al ma-ni-gol-do ho-ma-i,

Fat-te, ch'e-gli ri-tro-vi Con u-na mor-te a tem-po Qual-che

lun-ga a-ma-ris-si-ma an-go-scia, Ch'in di-fi-ci-le

for-ma in-a-spris-ca la...... mor-te a que-sta re-a.

Drusilla.

A_do_ra_to mio bene, A_ma_mi al_men se_pol_ta, E su'l se_pol_oro mi_o Man_di_no gl'oc_chi tuoi sol'u_na vol_ta Dal_le fon_ti del co_re La_gri_me di pie_tà, se non d'a_mo_re; Ch'lo va_do ver' a_mi_ca e fi_da a_man_te, Fra l ma_ni gol_di l_ra_ti A co_prir col mio san_gue, col mio sangue i tuoi pec_ca_ti.

Nerone.

Che si tar_da, o mi_ni_stri, Con u_na a_tro_ce fi_ne, Pro_vi, provi coste_i Mil_le mor_ti hog_gi mai mil_le ru_i_ne.

Scena quarta. Nerone, Centurione, Coro di Romani ed Ottone (Libretto: Ottone, Nerone, Drusilla, Littore.)

Ottone.

No, no, no, no, questa, questa sentenza, Cada sopra di me, che ne son degno.

Drusilla.

Io, io fui la rea, ch'uccider volli l'innocente Poppea.

Ottone.

Siatemi testimonii, o Cieli, o Dei, Innocente è costei.

Drusilla.

Quest alma, e quest' mano fur' gli complici soli, a cio m'indusse un odio occult' antico, non cercar più la verità, ti dico.

Ottone.

Innocente, innocente è costei.

I - o, i - o con le ve - sti di Dru-sil-la an - da - i, Per or - di-ne d'Ot-ta-via Im-pe-ra - tri-ce, Ad at-ten-tar la mor - te di Pop-pe - a. Dammi, dam-mi, Si-gnor con la tua man la mor - te.

Drusilla.

Io fui, io fui la re - a, ch'uc-ci-der vol-li l'in-no-cen-te Pop-pe - a.

Ottone.

Gio - ve, Ne-me-si, A stre - a, Ful-mi-na-te il mio ca-po, Che per giusta vendet-ta, Il pa-ti - bo-lo hor-ren-do a me s'as-pet-ta.

Drusilla.

A me s'as-pet-ta!

Ottone.

A me s'aspetta!

Drusilla.

A me.

Ottone.

A me

Drusilla.

A me

Ottone.

A me, a me s'aspetta.

1)

Dam-mi, Si-gnor con la tua man la mor-te; E se non vuo-i, cho la tua man' a dor-ni Di do-co-ro il mio fi-ne,

Men-tre del-la tua gra-zia io re-sto pri-vo. All' in-fe-li-ci-tà la-scia mi vi-vo.

Se tu vuoi tor-men-tar-mi, La mia con-scion-za ti da-rà i fla-gel-li; Se a Le-o-ni e a gl'Or-si es-por-mi vuo-i, Dam-mi in pred' al pen-sier dol-le mio col-pe, Ch'e-i mi di-vo-re-rà l'os-sa e lo pol-pe.

Nerone.

Vi-vi, ma va' ne' più re-mo-ti de-ser-ti Di

ti - to.li spo.glia.to e di for - tu.ne.
etc.
Drusilla.
In e.si.lio con lu.i Deh,
(6)
Signor mio, consenti, Ch'io trag.ga i giorni ri.den.ti, ri.den.ti, ri.den - ti.
(3♯) (♮)
Nerone.
Vanne, co.me ti piace.
Ottone.
Signor, Signor, non son pu.ni.to, non son pu.ni - to,
(6) (3♯) (6♯)
no, non son pu.ni.to, an.zi be - a - to, an.zi be - a - to, an - - zi be.a - to:
(3♭) (3♯) (3♭) (3♯) (3♮ - - 3 -
Le vir.tù di co.ste.i sa.ran ri.chezze e glo - rie,
(3♮ 6 3) (3♮ 3
le vir.tù di co.ste.i sa.ran' i.chez.ze e glo.rie ai gior - ni miei
(6) (3♯ 3♭)
Drusilla.
Ch'io vi.va, e mo.ra to.co, al.tro, al.tro non vo.glio.
(6) (3♯)

do_no al_la mia for_tu_na, tut_to | ciò, che mi dio - de,

(3♯) (7 6 6) (6♯) (3♯ 6♯ 6)

do_no al_la mia for_tu_na tut_to | ciò, che mi die_de, Pur_chè | tu ri_co_

5)

(7 6 6 6) (3♯)

no_sca In cor di | don - na u_na co - | stan - te fe - de.

(6 3♮ 3♯) (3♮ 6 5 3♯ 6 7 3♮ 3♯ 3♮)

Nerone. RANISHES OTTAVIA FROM EMPIRE

De - li - be - ro, e ri_sol_vo, | con e_dit_to so_ | len_ne, Il re_pudio d'Ot_

ta_via, E | con per_pe_tuo e_si_glio Da | Ro_ma io ......

3♮ (3 3♮ 3 3 6

— la pro - scri vo. | Man_da_si Ot_ta_via al più vi - ci - no li - do.

3)

Le s'ap_pre_sti in mo_men_ti | Qual_che spal_ma_to le_gno, E sia com_

mes_sa al ber_sa_glio, al ber_sa_glio di ven - - - ti.

Con_ven_go giusta_men_te risentir_mi. Vo_la_te ad'ub_bidirmi.

Scena quinta. Poppea e Nerone.

Poppea.

Si_gnor, Si_gnor, Hog_gi, hog_gi ri_nas_co, ri_nas_co Ai pri_mi fio_ri di questa no - - - - - va vi - ta.

Vo_glio che sian so_spi_ri, so_spi_ri, che ti fac_cian' si_cu_ro, Che ri_na - ta per te lan_guis - co, e mo - ro, E mo_ren - do,

E morendo, e vi_vendo, e morendo, e vi_vendo, o_gn'hor........ t'a do - ro.

Nerone.
Non fù, non fù Drusil_la, no, Ch'ucci_derti tentò.

Poppea.
Chi fù, chi fù il fel_lone?

Nerone.
Il nostro a_mi_co Ot_to_ne.

Poppea.
E_gli da sè.

Nerone. 2)
D'Ot_ta_via fu il pen_sie_ro.

Poppea.
Hor hai, hai giusta ca_gione, Di passa_re al ri_pu_di_o, al ri_pu_dio, al ri_pu_dio, al ri_pu_dio, al ri_pu_dio, hor hai, hai giusta ra_gio_ne, di pas_sa_re al ri_pu_dio.

Nerone.
Hog_gi, co_me pro_mi_si, Mia spo_sa, mia spo_sa tu sa_ra_i.

Poppea.
Si ca_ro, si, si ca_ro si, si ca_ro, si ca_ro, ca_ro di ve_der non spe_ro ma_i.

Nerone.

1) 2)

Per il tro-no di Gio-ve, e per il mi-o, Hog-gi sa-rai, ti gui-ro, di Ro-ma Im-pe-ra-tri-ce, In pa-ro-la regal te n'as-si-cu-ro.

Poppea.

In pa-ro-la, in pa-ro-la?

Nerone.

In pa-ro-la Re-gal.

Poppea.

In pa-ro-la Re-gal?

Nerone.

In pa-ro-la Re-gal, in pa-ro-la Re-gal te n'as-si-cu-ro.

I-do-lo del cor mi-o, del cor, del cor mi-o, del cor, del cor mi-o,

I-do-lo del cor mi-o, giun-ta è pur l'ho-ra, Chi-o del mio ben go-

Poppea.

drò,

Nerone.

Non più, non più, non

Non più, non più, non s'inter.por.rà no.ia, o di.mo . ra,

più,

non più s'inter.por.rà no.ia o di.mo . ra,

Cor nel pet . to non hò, Me'l rub.

basti, dal cor Dal cor me lo ra . pì, De'tuoi begl'

Me'l rubbasti, si, si, Dal cor, dal cor,

oc.chi

dal cor me lo ra . pì, De tuoi begl' oc.chi il lù . ci.do se . re.no,

Per te, ben mi.o

Per te, ben mi.o, non ho più co . re in se.

Per te, ben mi . o non ho più co . re in se. no, per te, ...

no, ben mi-o, non ho più co-re in se-no.

... ben mi-o, non ho più co-re in se-no. Stringe-rò tra le brac-cia,

Stringe-rò tra le brac-cia in-na-mo-ra-te. Chi mi traf-fis-so,

stringe-rò tra le brac-cia in-na-mo-ra-te. Chi mi traf-

ohi-mè, no, no ... no

fis-se, ohi-mè. Non interrot-to ha-vrai l'hore be-a-te, ...

no So son per-du-ta in te, in te, In

non interrot-te ha-vra-i l'hore bea-te,

te mi tro-ve-rò

Se son per-du-to in te, In te, in te, mi tro-ve-

3)

in te, in te mi tro.ve - rò. E tor.na - rò a ri.per.der - mi, cor mi -

rò, in te, in te mi tro.ve - rò. E tor.na -

(6 6) ♯ (3 6 6 3♯) (4♯ 2 7 3 6 - 6 4 5 3 5 4 3♯)

o, tor.na - rò, a ri.per.der - mi, cor mi - o, ... Che sem - -

rò, tor.na - rò, a ri.per.der - mi, cor mi - o, Che

(6 6) (3♯) (4♯ 2 7 3 6 - 6 4 5 3) (3 6 6 3♯ - 6 3♮ 3♯)

pre, che sempre in te per - du - to, mi tro.va -

sempre in te per - du.to, mi tro - va - rò, che sem - - -

(4 3 6) (3♯ 4♯ 2 6) (4 3♯) (6) (6) (3♯ - 6 3♮ 5 4 - 3♯)

SPREZZATURA

rò in te per - du - to in te per.du - to in te per.du.to mi ....

- - - - pre in te per.du - to in te per.du.to mi ....

3♮ 6 6) (3♯ 3♮ 6) (6♯)

tro - - - - - - - - - va - rò.

...... tro - - - - - - - - va - rò.

6 (6) ♯ (4 2♮ 5 4 2 3♯ 3♮)

Scena sesta. Ottavia sola.

A, a, a a Dio Roma, a, a, a Dio patria,

a, a-mi-ci, a-mi-ci, a Di-o, In-no-cen-te da voi par-tir con-

ven-go. Va-do a pa-tir l'e-si-lio, in pian-ti a-ma-ri, Na-vi-go dispe-

ra-ta, dispera-ta i sor-di ma-ri. L'a-ria, che d'ho-ra in

ho-ra, Rico-ve-rà i miei fia-ti, Li porte-rà per no-me del cor mi-o A ve-

der, a ba-ciar le patrie mu-ra, Ed i-o sta-rò so-lin-ga, Alter-

nan-do le mos-se ai pian-ti ai pas-si, In-se-gnando pie-ta-de ai fred-di

sas.si. De.ni.ga.te, de.ni.ga.te, de.ni.ga.te hog.gi mai, per.

(3♮)

ver.se gen.ti Al.lon.ta.nar.mi al.lon.ta.nar.mi da, da,

(6)

da gl'aman.ti li . di. Ahi, ahi, ahi, sa.cri.le.go duolo, Tu

(3♮ 6 4♯ 3♮ 7 5 2 - - - 3♯ 3♮) (6)

1)

Tu, tu m'in.ter.di.ci il pian.to, Quando la.scio la pa.tria, m'in ter.

(6) (3 - 3♮ 6 3)

2) 3)

di . ci il pian.to, quando lascio la pa.tria, Ne stil.lar u.na la.cri.ma

(6) (3♮) - - 7 3 6 - 3♯ - 6 3♯

poss'io, Mentre di.co ai pa.ren.ti, e a Ro.ma, ne stillar u.na, u.na lacrim' poss'

3♮ (7 3 6 - 5♯ 3♯) 5♯ 3♮ (6 3 6 4 - 3

i . o, Mentre di.co ai pa.ren.ti, e a Ro.ma, a Di.o.

(3♮) (6) 5 6) (♯) (3♯ 3♮)

Scena Settima. Arnalta sola.

Scena ottava. Nerone, Poppea, Consoli, Tribuni (Amore, Coro di Amori, Venere, Gratie.)

Nerone.

A-scen-di, a-scen-di, o mia di-let-ta, di-let-ta,

a-scen-di Del-la so-vra-na al-tez-za All' a-pi-ce su-bli-
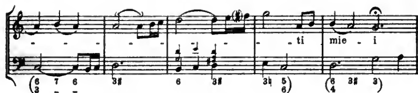
me, o mia di-lot-ta o mia di-let-ta Blan-di-

ta dalle glo-ri-e, Ch'ambisco-no ser-

vir-ti, co-me an-cel-le, Ac-cla-ma-ta, ac-cla-ma-ta dal mon-do, dal
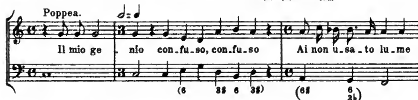
mondo e dalle stel-le; Sia-no sia-no del tuo tri-on-fo Tra i
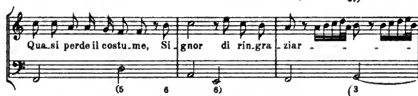
più ca-ri, più ca-ri trof-fe-i, A-do-ra-ta Pop-pe-a gl'af-fet-

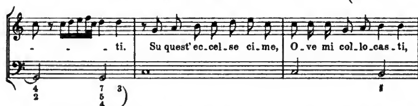

ti mie i

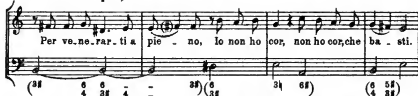
Ritornell.

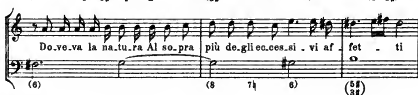



Poppea.
Il mio ge nio con_fu_so, con_fu_so
Ai non u_sa_to lu_me


Qua_si perde il costu_me, Si gnor di rin_gra ziar


ti. Su quest' ec_cel_se ci_me, O_ve mi col_lo_cas_ti,


Per ve_ne_rar_ti a pie no, Io non ho cor, non ho cor,che ba sti.


Do_ve_va la na_tu_ra Al so_pra più de_gli ec_ces_si vi af fet ti

Un cor a parte fabbri - car ...... nei pet - ti.

Nerone.

Passacaglio. Per capir - tl negl' oc - chi, il sol, Il sol s'impic - cio - li, ... s'im - pic - cio - li, Per al - ber - gar - ti in se - no L'al - ba, l'al - ba dai ciel par - tì, par - tì, l'al - - - ba dal ...... ciel, dal ...... ciel par - tì, par - tì, E per far - ti, e per far - ti so - vra - na a don - ne e a De - e, Gio - ve nel tuo bel vol - to, Gio - ve nel tuo bel vol - to, Stil - lò, stil - lò le stel - le e con - su -

mò ... l'i - de - e, consumò ... l'i - de - e. ...

Ritornell.

Poppea.

Da li-cen-za, da li - cen-za al mio spir-to, Ch'es-ca dall' a-mo-ro-so la-bi-rin-to, Di tan-te lo-di, e tan-te, E che s'humi - li a - te, come convie - ne. ... Mio Rè, mio sposo, mio Signor, mio be-ne, mio be - ne ... mio Rè, mio spo - so, mio Si-gnor mio be-ne mio be - ne ... mio be - ne

Ritornell.

HERADING MUSIC

Nerone.
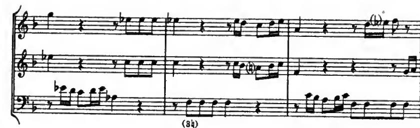
Ec_co ec_co ven_gono, ecco ven_gono i Con_suli e i Tri_bu_ni,

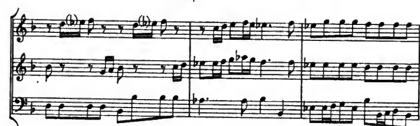
Per ri_ve_rir_ti _ o ca _ _ _ _ _ ra;
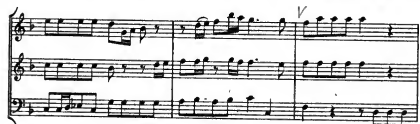
Nel so_lo ri_mi_rar_ti, Il Po_po_lo e'l Se_na_to Ho_mai, ho_mai comin_cio a diventar be_a_to

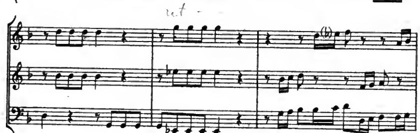
a di_ven_tar, a di_ven_tar, a diventar be_a_to.
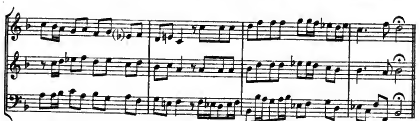
Sinfonia.


(84)









Do they sing together? Balance

Consuli e Tribuni.

A te, a te...... so-vra-na Au-gus- - ta...

...... Con il con-senso u-ni-ver-sal, u - ni-ver - sal di Ro-ma, di Ro - ma,

Con il con-senso u-ni-ver-sal, u - ni-ver-sal di Ro - ma,

India-de-miam,........ india-de - miam la chio - ma;

India-de miam,......... in-dia-de - miam...... la...... chio - ma;

A te l'A-sia, a te l'A-fri-ca s'at-ter - ra, s'at-ter - ra,

A te l'Eu-ro-pa, a te l'Eu - ro-pa e'l mar, che cin-ge e ser-ra

Questo Im-pe-rio fe-li-ce,

Questo Im-pe-rio fe-li-ce, Ho-ra con-sa-cra, e do-na, e do-na

Questa del mon-do Imperial Co-ro-na, ho-ra con-

Ho-ra consa-cra, e do-na, e do-na

ques-ta del mon-do Im-pe-ri-al co-ro-

sa-cra e do-na, e do-na ques-ta del mondo impe-ri-al co-

-na, ques-ta ques-ta

ro-na, ques-ta ques-ta Impe-ri-al

Impe-ri-al, Impe-ri-al Co-ro-na.

Impe-ri-al Co-ro-na.

SINfonia]

(Scena ultima.) DUET ?

𝅗𝅥 = 𝅘𝅥

Poppea.

Nerone.

Poppea: Pur ti mi-ro, pur ti mi-ro,

Nerone: Pur ti go-do, pur ti

(6) (6) (5) (3#) (6 3#)

Poppea: pur ti strin - - go, pur ti stringo,

Nerone: go - do, pur t'an - no - - - - - do, pur ti

(7# 8) (6) (4 3) (6 3#)

Poppea: pur t'an - no - - - - - do, più non pe -

Nerone: strin - - go, pur ti strin-go, più non

(6 5 3# 6 3#) (4 2

Poppea: - no, non pe - - no, più non mo - - ro, non mo -

Nerone: mo - - - ro, più non mo - - -

5 6 7 / 3 - - 7 - 6 / 4 3 - 5) 3) (2 - - 6 5 3 7 6 / 3# 4

Poppea: ro, o mia vi-ta, o mio te - so - ro o mia

Nerone: ro, o mia vi-ta, o mio te - so - ro

3) (6) 3#

vi - ta, o...... mio te - so - ro....... Io son

o mia vi - ta, o mio te - so - ro.........

(6#)

tua, spe - me mia, dil - lo di, spe - me

tuo son lo, dil - lo di tu sei pur

6 (3 - - 3#) (6) (3#)

mia, dil - lo di, l'i - dol mio, tu sei

l'i - dol mio tu sei pur, dil - lo di,

(3#) (3#) (3#)

pur, si, mio ben, mia vi - ta si, si, si, si,

l'i - dol mio si, mio ben, mia vi - ta si, si mio

(3#) (6) (6 3 6)

si, mio cor mia vi - ta si, si, si, si, si. si mio

ben, mia vi - ta si, si, si, si, si, si, si, si mio

6 (3#) (3♮ 6# 5 3 3#) (6)

[SINFONIA]

(Scena ultima.) [DUET]

Poppea.

Nerone.

Pur ti mi - ro, pur ti mi - ro, pur ti strin - - go, pur ti stringo, pur t'an - no - - - - - do, più non pe - - no, non pe - - no, più non mo - - - ro, non mo - ro, o mia vi - ta, o mio te - so - ro o mia

Pur ti go - do, pur ti go - do, pur t'an - no - - - - - do, pur ti strin - - go, pur ti strin - go, più non mo - - - - ro, più non mo - - - - ro, o mia vi - ta, o mio te - so - ro

vi - ta, o...... mio te - so - ro....... Io son
o mia vi - ta, o mio te - so - ro..........

tua, spe - me mia, dil - lo di, spe - me
tuo son io, dil - lo di tu sei pur

mia, dil - lo di, l'i - dol mio, tu sei
l'i - dol mio tu sei pur, dil - io di,

pur, si, mio ben, mia vi - ta si, si, si, si,
l'i - dol mio si, mio ben, mia vi - ta si, si mio

si, mio cor mia vi - ta si, si, si, si, si, si mio
ben, mia vi - ta si, si, si, si, si, si, si, si mio

rit a tempo

ben, si mio | ben, mia | vi_ta | si. | Io son | tua, | spe_me

ben, si mio | cor, mia | vi_ta | si. | | Tuo son | lo,

(6) (6)

mia, | dil_lo | di, | spe_me | mia, | dil_lo

dil_lo | di, | tu sel | pur, | l'i_dol | mio,

(3♯) (6) (3♯) (3♯) ♯ (3♯)

di, | l'i_dol | mio, | tu sel | pur, | si mio

tu sel | pur, | dil_lo | di, | l'i_dol | mio,

(3♯) (3♯) (3♯) (6

ben, | mia vi_ta | si, si, si, | si, | si, mio | cor,

si mio | cor, | mia vi_ta | si, si, mio | ben, | mia vi_ta

3 6 6) (3♯) (6)

mia vi_ta | si, si, | si, si, | si, | si mio | ben, si mio | cor, mia | vi_ta,

si, si, si, | si, | si, si, | si, | si mio | ben, si mio | cor, mia | vi_ta,

(3♯) (6 3♮) (6)

si, pur ti mi - ro, pur ti mi - ro, pur ti

si pur ti go - do, pur ti go - do,

accel accel

strin - - go, pur ti stringo, pur t'an - no -

pur t'an - no - - - - - do, pur ti strin - - go

- - do più non pe - - no, non pe - - no, più non

pur ti stringo, più non mo - - - ro,

mo - - ro, non mo - ro, o mia vi - ta, o mio te -

più non pe - - - - no, o mia vi - ta, o mio te -

so - ro, o mia vi - ta, o mio te - so - - ro.

so - ro, o mia vi - ta, o mio te - so - - ro.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Hugo Riemann

Handbuch der Musik-Geschichte.

1. Band. 1. Abteilung. Altertum.

Brosch. M. 5.—, geb. M. 6.50.

Dem allgemeinen Bedürfnis nach einer streng wissenschaftlichen, zusammenfassenden Musikgeschichte wird hiermit abgeholfen. Der vorliegende Teil dieses bedeutenden, den neuesten Forschungen entsprechenden Werkes des bekannten Musikschriftstellers umfaßt das Altertum; die 2. Abteilung von Band 1, die noch im Herbst 1904 erscheint, führt bis zum Jahre 1450. Abgeschlossen wird das Werk mit dem 2. Bande im Jahre 1905.

Studien zur Geschichte der Notenschrift.

1878. XVI, 316 S. 8⁰. geh. M. 10.—.

Die Entwickelung unserer Notenschrift.

Sammlung musikalischer Vorträge. Nr. 28. M. 1.—.

Heinrich Bulthaupt

Dramaturgie der Oper.

Mit Notenbeispielen, als Anhang zum zweiten Bande, versehen.

Zweite neu bearbeitete Auflage.

2 Bde. 8⁰. geh. M. 10.—, geb. in Lwd. M. 12.—.

Die erste Auflage des nun neubearbeitet vorliegenden Werkes wurde allgemein glänzend beurteilt. So schreibt z. B. die Kölnische Zeitung vom 2. Juni 1888:

Man braucht nicht weit zu lesen, um zu erkennen, wie sehr Bulthaupt seinem Stoff gewachsen ist, mit welch getreuer Nachempfindung er in dem Heidekraut der Gluckschen Periode, in den Blumengefilden Mozarts, in den Zaubergärten Webers und in den Alpenlandschaften Wagners den vielverschlungenen Pfad des musikdramatischen Gedankens zu verfolgen und zu lichten vermag. Der Spruch, daß, wer den Dichter verstehen will, in Dichters Lande gehen müsse, mit andern Worten, daß ein Künstler in seinem letzten Streben wieder nur vom Künstler begriffen werden könne, bewährt sich hier; die Abschätzungslinie der einzelnen Erscheinungen ist mit einer Kühnheit gezogen, die künstlerischen Charaktere sind mit einer Größe und einer Ganzheit erfaßt, wie sie nur ein Dichtergeist sein eigen nennt.

10 - Fam

12 - [illegible] Pop

4·30 Ordy


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 721 717